



HAL
open science

Le roman de Londres : la capitale britannique dans la littérature anglaise contemporaine

Lisa Folacci

► **To cite this version:**

Lisa Folacci. Le roman de Londres : la capitale britannique dans la littérature anglaise contemporaine. Linguistique. Sorbonne Université, 2023. Français. NNT : 2023SORUL046 . tel-04227373

HAL Id: tel-04227373

<https://theses.hal.science/tel-04227373v1>

Submitted on 3 Oct 2023

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.



SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE IV (020)

**Laboratoire de recherche Voix Anglophones, Littérature et Esthétique
(VALE – EA 4085)**

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

Discipline : Études anglophones

Présentée et soutenue par :

Lisa FOLACCI

le : 30 juin 2023

Le roman de Londres **La capitale britannique dans la littérature anglaise contemporaine**

Sous la direction de :

M. Frédéric REGARD – Professeur, Université Sorbonne Université

Membres du jury :

Mme Cécile BEAUFILS – Maître de Conférences, Université Sorbonne Université

Mme Catherine BERNARD – Professeur, Université Paris Cité

Mme Vanessa GUIGNERY – Professeur, École Normale Supérieure de Lyon

Mme Juliana LOPOUKHINE – Maître de Conférences, Université Sorbonne Université

M. Laurent MELLETT – Professeur, Université Toulouse Jean-Jaurès

M. Frédéric REGARD – Professeur, Université Sorbonne Université

**Le roman de Londres : la capitale
britannique dans la littérature anglaise
contemporaine**

REMERCIEMENTS

Je voudrais tout d'abord remercier très chaleureusement mon directeur de thèse, Frédéric Regard, pour son soutien et pour la confiance qu'il m'a accordée depuis le master à la Sorbonne, en acceptant de diriger mes travaux de mémoire, et tout au long de ces années de thèse. Ce travail n'aurait pu voir le jour sans ses encouragements constants, ses conseils avisés, ses relectures précieuses et sa disponibilité.

Je souhaite également remercier vivement les membres de mon jury de thèse, Cécile Beaufiles, Catherine Bernard, Vanessa Guignery, Juliana Lopoukhine et Laurent Mellet, pour avoir accepté de lire mon travail. Je remercie tout particulièrement les membres de mon comité de suivi, Cécile Beaufiles et Juliana Lopoukhine, pour leurs conseils bienveillants, leurs éclairages et leurs relectures et, Catherine Bernard et Laurent Mellet pour leur accueil au sein de la SEAC.

Ce travail de thèse doit beaucoup au soutien considérable de mes proches, je leur en suis extrêmement reconnaissante.

Tout d'abord, je souhaite remercier tous mes ami.e.s et doctorant.e.s de VALE pour nos échanges, leurs conseils de lecture et les bons moments partagés au fil des années. Un merci tout particulier à Diane, qui m'a accompagnée et soutenue tout au long de ce parcours et qui a fait preuve d'une gentillesse et d'une patience immenses.

Un grand merci à mes ami.e.s et collègues du lycée Regnault à Tanger pour leurs encouragements et leur bienveillance. Merci à mes amis de Tanger, Marion, Bayram, Élise et Victor pour leur soutien précieux au quotidien et pour ces moments de détente partagés dans la ville du détroit.

Je remercie également mes ami.e.s qui ont suivi mon parcours de plus ou moins loin. Merci à Noémie et Solène, qui ont toujours été présentes depuis l'hypokhâgne. Merci à mes amies de Nice, Cannelle et Anaïs. Merci à Maddy, ma colocataire des années UCL, pour ses conseils et son enthousiasme pour mon sujet.

Je remercie infiniment mes parents, je n'aurais jamais pu franchir la ligne d'arrivée sans eux. Merci pour votre soutien sans faille du début à la fin, votre confiance, votre affection,

vos encouragements. Merci de m'avoir fait découvrir Londres, il y a déjà vingt ans. Merci pour toutes ces semaines passées à la Pergola. Un merci tout particulier à ma mère pour son enthousiasme pour mes recherches, son accompagnement tout au long de la rédaction et pour avoir accepté de relire ma thèse de bout en bout. Je remercie également mon frère pour ses conseils éclairants et ses relectures attentives. Merci à mes grands-parents et à Lulu pour leurs pensées qui m'ont accompagnée tout au long de la thèse. Merci à Christine pour ses encouragements affectueux.

Enfin et surtout un immense merci à Dylé pour son écoute, sa patience, son soutien, sa confiance et la force qu'il m'a donnée pendant toutes ces années. Ce travail n'aurait pu aboutir sans ses conseils de lecture, ses relectures éclairantes, nos conversations stimulantes, et nos journées de travail théinées dans notre cher café du Rif. Merci infiniment.

ABRÉVIATIONS

ROMANS DU CORPUS

- BL* Ali, Monica. *Brick Lane*. Londres : Black Swan, 2003.
- BS* Kureishi, Hanif. *The Buddha of Suburbia*. Londres : Faber and Faber Ltd, 1990.
- LaO* Swift, Graham. *Last Orders*. Londres : Picador, 1996.
- LoO* Sinclair, Iain. *London Overground: A Day's Walk around the Ginger Line*. Londres : Penguin Books, 2015.
- ST* Smith, Zadie. *Swing Time*. Londres : Penguin Books, 2016.

AUTRES OUVRAGES

- Certeau Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Perec Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 2000.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	5
ABRÉVIATIONS	7
TABLE DES MATIÈRES.....	9
TABLE DES ILLUSTRATIONS	13
INTRODUCTION	15
I. La ville contemporaine, une source d'interrogation.....	15
II. Délimitation du corpus	20
III. Pratiques spatiales	23
IV. Poches de résistance de relations sensibles	26
V. État de la recherche	30
VI. Romans urbains : romans de quartier, romans d'itinéraire.....	34
VII. Vocaliser les marges urbaines invisibles	41
PREMIÈRE PARTIE : L'ANTI-FLÂNERIE.....	47
I. Rupture entre les habitants et la ville	48
I.A. Définitions sociologiques	48
I.B. Réticularité de la ville mondiale et « non-lieux »	57
I.C. Une ville de la fracture sociale et raciale	62
II. Une topographie prédéterminée et surdéterminée.....	69
II.A. Une ville-concept : nomenclature et cartographie	69
II.B. Une ville technologique.....	72
II.C. L'excès des inscriptions urbaines	75
II.D. Une ville-musée.....	81
III. Un nouveau type de flâneur : le marcheur postmoderne	86
III.A. Du flâneur traditionnel au marcheur postmoderne	86
III.B. Le « déplacé »	89
III.C. Marcheur-visiteur, marcheur-spectacle	92
III.D. Un marcheur à fleur de peau	96
DEUXIÈME PARTIE : LE LONDRES « SANS PROPRIÉTÉS »	101
I. Poétique de l'indéterminé	104
I.A. Vider l'espace : vers une khôra londonienne	104
I.B. Une ville caméléon	111
I.C. Ébauche de personnages	113
I.D. Dépouillement narratif et textuel	116
II. Coordonnées fictionnelles et « counter-mapping ».....	122
II.A. Le récit : traverser l'espace.....	122
II.B. Les hétérotopies : explorer les contre-emplacements	126
II.C. Le multivers : superposer les espaces réels et imaginaires	130
II.D. Le « roman-cité » : dévoiler l'envers de la ville.....	133
III. Une « littéradanse » : établir un espace de relations entre les corps	142
III.A. « Danser la ville »	143
III.B. Éloignement et rapprochement des corps sur la scène de la ville.....	145
III.C. Chorégraphie des corps aimants	150

III.D. « Hostipitalité » : « <i>guest</i> » et « <i>host</i> », des positions interchangeables.....	154
IV. Un récit d'en bas : échelle locale et micro-relations.....	158
IV.A. Des « romans de quartier »	158
IV.B. Interroger le quotidien.....	163
IV.C. L'esthétique du détail.....	164
IV.D. Concrétiser les micro-relations	166
TROISIÈME PARTIE : TACTIQUES DE RÉINSCRIPTION.....	171
I. Mobilités et quêtes spatiales et textuelles.....	172
I.A. « Des romans d'itinéraire ».....	173
I.B. La figure composite de l'écrivain-marcheur	178
I.C. La ville comme texte et anti-texte.....	189
II. Arpenter les lignes souterraines du territoire.....	199
II.A. « <i>Railways do open the territory, don't they?</i> »	200
II.B. Naviguer dans la ville	202
II.C. Errer dans le labyrinthe de Londres.....	206
III. Le Londres spectral : le retour du signe	211
III.A. Mémoire en acte et spectralité.....	212
III.B. Espace habité et fantômes littéraires	219
III.C. Une langue visionnaire.....	228
QUATRIÈME PARTIE : TACTIQUES DE RÉINCORPORATION.....	239
I. Rétrécissement de l'espace urbain à la sphère domestique.....	242
I.A. « <i>My favourite city, my playground, my home</i> ».....	243
I.B. L'appartement : un sas d'entrée dans la ville.....	250
I.C. « <i>Her unknown intimates</i> »	253
II. Déplacement du champ perceptif : du sens visuel aux autres sens	257
II.A. Intersensorialité	258
II.B. Respirer la ville.....	262
II.C. « Diadermes ».....	268
II.D. « <i>From the guts, not from the head</i> »	274
III. Un nouveau <i>Bildungsroman</i>	283
III.A. La fin de la quête personnelle	284
III.B. Quête d'espace	287
III.C. Le <i>Bildungsroman</i> de la banlieue.....	294
CINQUIÈME PARTIE : À L'ÉCOUTE D'UNE VOIX DE LONDRES INOÛÏE	301
I. L'acoustique des sons non répertoriés de la ville.....	304
I.A. Chahuter la ville.....	305
I.B. La résonance des murmures.....	311
I.C. Musique urbaine et brouillage sonore.....	313
II. La voix des anonymes	319
II.A. Dialogues au bord des mots.....	320
II.B. Émiettement des voix narratives.....	331
II.C. Voix orphelines et détournements spatiaux	339
II.D. Création de langues idiosyncratiques	343
III. Le roman : lieu de recueil des voix.....	350
III.A. « Effets de voix » et « <i>vox loci</i> »	351
III.B. « L'inter-voix » métatextuelle	358

III.C. Rythme urbain et écriture orale	364
III.D. La lecture : pratique d'une écoute	372
CONCLUSION	385
BIBLIOGRAPHIE	399
INDEX.....	417

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – Damien Hirst, « London », <i>Black Scalpel Cityscapes</i> , 2014.	52
Figure 2 – Damien Hirst, « London (detail) », <i>Black Scalpel Cityscapes</i> , 2014.....	52
Figure 3 – Gilbert & George, « Blood City », <i>In their Element</i> dans la série <i>The Rudimentary Pictures</i> , 1998.	55
Figure 4 – Banksy, « What Are You Looking At », Marble Arch, Londres, 2004.....	95
Figure 5 – Clifford Possum Tjapaltjarri, <i>Napperby Dreaming</i> , 1994.	113
Figure 6 – Robin Hood Gardens, Woolmore Street Poplar E14, conçu par Alison et Peter Smithson pour le Conseil du Grand Londres, 1969-1972.....	118
Figure 7 – Balfron Tower, Brownfield Estate, conçu par Ernö Goldfinger, 1965-1967.....	118
Figure 8 – Couverture de <i>London Overground</i> . Iain Sinclair, <i>London Overground: A Day's Walk around the Ginger Line</i> . Londres : Penguin Books, 2015.	226
Figure 9 - Zenaïda Gallagher Nampijinpa, <i>Yankirri Jukurrpa (Emu Dreaming)</i> , 2019.	234
Figure 10 – Rachel Whiteread, « House », 1993, Grove Road, Mile End, Tower Hamlets,	292

INTRODUCTION

Comment connaît-on une ville ? Comment connaît-on sa ville ?

Méthode : il faudrait, ou bien renoncer à parler de la ville, à parler sur la ville, ou bien s'obliger à en parler le plus simplement du monde, en parler évidemment, familièrement. Chasser toute idée préconçue. Cesser de penser en termes tout préparés, oublier ce qu'on dit les urbanistes et les sociologues.

Il y a quelque chose d'effrayant dans l'idée même de la ville ; on a l'impression que l'on ne pourra que s'accrocher à des images tragiques ou désespérées : Metropolis, l'univers minéral, le monde pétrifié, que l'on ne pourra qu'accumuler sans trêve des questions sans réponse.

Nous ne pourrions jamais expliquer ou justifier la ville. La ville est là. Elle est notre espace et nous n'en avons pas d'autre. Nous sommes nés dans des villes. Nous avons grandi dans des villes. C'est dans des villes que nous respirons. Quand nous prenons le train, c'est pour aller d'une ville à une autre ville. Il n'y a rien d'inhumain dans une ville, sinon notre propre humanité.¹ (Georges Perec)

I. La ville contemporaine, une source d'interrogation

Comment la littérature peut-elle « parler de la ville », de ce qui est là sans justification ? Pourquoi la ville échappe-t-elle à toute définition, y compris à celles que proposent les urbanistes et les sociologues qui ont tenté d'en saisir les caractéristiques ? Comment la littérature s'insère dans ces discours ? La puissance de la littérature vient peut-être du fait qu'elle s'efforce d'en « parler le plus simplement du monde », selon les termes de l'écrivain Georges Perec. Avant d'analyser les enjeux de la relation dynamique et féconde entre littérature et ville, il me faut partir des définitions urbanistiques de la ville. Cette dernière est communément représentée comme un carrefour d'échanges continus, économiques mais aussi linguistiques et culturels. Caractérisée par l'historien américain Lewis Mumford comme une « organisation dynamique et complexe »² se démarquant des simples « groupements résidentiels », la ville se définit par l'importance des rapports de force, moteurs de

¹ Georges Perec, *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 2000, p. 122. Les références à ce texte seront désormais abrégées en Perec.

² Lewis Mumford, *La Cité à travers l'histoire*, trad. Guy et Gérard Duran. Paris : Seuil, 1964, p. 124.

l'agencement spatial et des relations entre groupes sociaux. La ville est également l'objet d'une multiplicité de représentations et forme un croisement textuel, à l'intersection d'une pluralité de discours aussi bien référentiels que littéraires. C'est bien cet entremêlement du réel et de la fiction qui est fondamental : la ville est toujours à la fois entité physique et imaginaire. La dimension imaginaire de la ville se nourrit des expériences sensibles singulières des citoyens ainsi que des représentations collectives, façonnées par les multiples œuvres littéraires que la ville engendre et que la littérature contemporaine fait dialoguer dans ses textes. Les discours prolifèrent autour de la ville car chacun d'entre eux la présente comme le lieu de toutes les contradictions, à la fois objet de désir et de répulsion, d'attraction et de fuite. L'écrivain italien Italo Calvino, dans son roman *Les villes invisibles*, illustre cette polarité : « Il en est des villes comme des rêves : tout ce qui est imaginable peut être rêvé mais le rêve le plus surprenant est un rébus qui dissimule un désir, ou une peur, son contraire. Les villes comme les rêves sont faites de désirs et de peurs »³. Ainsi, la littérature met en exergue la puissance de fascination de la ville, laquelle captive le regard de ceux qui la traversent. Excédant toujours le réel et persistant dans son altérité, elle est le lieu de réalités incompatibles et résiste à toute tentative de synthèse cohérente, comme l'affirme le romancier britannique Salman Rushdie : « *The modern city [...] is the locus classicus of incompatible realities* »⁴. Dès lors, comment la littérature peut-elle rendre compte du caractère insaisissable de la ville ?

C'est plus précisément la ville de Londres qui sera au cœur de ma recherche et qui, articulée par une diversité de récits, semble être la ville de tous les superlatifs et paradoxes. Mythique cité de l'Empire romain, puis grand port de commerce renommé, capitale de l'Empire britannique et désormais métropole mondialisée et grand centre financier, Londres a exercé un extraordinaire pouvoir de fascination pour des générations d'historiens et

³ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, trad. Jean Thibaudeau. Paris : Gallimard, 2002 [1972], p. 58.

⁴ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*. Londres : Vintage, 1998, p. 314.

d'écrivains. La biographie de Londres rédigée par Peter Ackroyd⁵, atteste par exemple la puissance évocatrice de cette ville mythique. Que ce soit au travers du motif du labyrinthe, du thème de l'obscurité ou de la comparaison à Babylone, la ville y apparaît comme un dédale d'impasses et d'allées obscures où circulent une infinité de voix inintelligibles. C'est d'ailleurs souvent le caractère illimité et indiscernable de Londres qui prédomine dans les discours, comme en témoigne le narrateur du roman *The Satanic Verses* de Salman Rushdie, qui définit la ville de Londres comme la plus protéiforme et caméléonesque des villes (« *the most protean and chameleon of cities* »⁶), n'ayant de cesse de se réinventer (« *Babylondon* »⁷). Londres est aujourd'hui une capitale mondialisée et sa réalité physique se caractérise par une topographie fragmentée (l'agencement désordonné des rues, des avenues et des places a perduré), un découpage administratif en trente-deux *boroughs* et deux mairies, et un *patchwork* architectural où cohabitent tradition et modernité. C'est également une ville gigantesque comme en témoigne le terme administratif « Grand Londres » et le développement de réseaux de transport tentaculaires tels que le récent *London Overground*, qui remettent en question toute distinction entre banlieue et ville. Londres se distingue également comme un lieu de profusion linguistique où sont parlées plus de trois cents langues, reflet des vagues successives d'immigration des anciennes colonies après la Seconde Guerre mondiale. C'est bien cette spécificité propre au territoire londonien qui m'a incitée à étudier les différents types d'espaces imaginaires qui en découlent. Je souhaite montrer que chaque ville produit un espace singulier et un effet particulier sur celui qui la parcourt, de sorte qu'émergent des formes textuelles spécifiques, comme l'affirme le critique littéraire Franco Moretti : « chaque espace détermine, ou tout au moins, encourage un type d'histoire différent [...] Dans le roman moderne, ce qui se produit dépend étroitement de l'endroit où

⁵ Peter Ackroyd, *London: The Biography*. New York : Anchor, 2000.

⁶ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 201.

⁷ *Ibid.*, p. 459.

cela se passe »⁸ car « les choix stylistiques sont liés à la position géographique : l'espace agit sur le style »⁹. Je dégagerai ainsi les procédés stylistiques mis en œuvre par les écrivains pour représenter la ville de Londres.

Toutefois, dans le contexte de la globalisation, Londres, en tant que ville mondialisée¹⁰, n'échappe pas au processus d'uniformisation qui touche les autres capitales des pays développés et brouille ses particularités. Elle en est même la ville inaugurale selon le cinéaste britannique Patrick Keiller qui, dans l'introduction de son documentaire-fiction *London*¹¹, évoque l'effacement de son identité au travers d'une sentence sans équivoque prononcée en voix off : « *It is the first metropolis to disappear* ». Aussi, je m'appuierai sur le champ des études urbaines pour redéfinir le concept de « ville », devenu aujourd'hui un objet d'étude aux contours très flous et de plus en plus complexe. En effet, la réalité physique de cet espace mondialisé semble avoir dépassé l'extension traditionnellement associée au terme de « ville » et avoir rebattu les prédicats qui en constituent l'intension. Si « la ville se définit comme la concentration, sur une portion d'espace réduit, de population, d'activités, de bâtiments et d'infrastructures », « elle évolue rapidement » et l'« extension rapide de [son] bâti rend complexe et floue la délimitation entre ville et campagne »¹². Le philosophe Jean-Luc Nancy affirme à cet égard que « [la ville] ne sait plus si elle est ville ou bien conurbation, complexe urbain, tissu sans nom », un vaste réseau d'axes et de « signaux sur l'ensemble desquels les noms de villes ou de quartiers ne jettent plus qu'une lueur défaillante »¹³. En raison de cette incertitude, j'emploierai souvent le terme d'« espace urbain » plutôt que de « métropole » pour qualifier la ville dans mon analyse. L'urbaniste Henri Garric rejoint le même constat que

⁸ Franco Moretti, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, trad. Jérôme Nicolas. Paris : Seuil, 2000, p. 83.

⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰ Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton : Princeton University Press, 1991.

¹¹ *London*, réalisé par Patrick Keiller (Koninck Studio, 1994) [Film].

¹² Anne-Lise Humain-Lamoure, Antoine Laporte, « La ville, un objet complexe à appréhender », dans *Introduction à la géographie urbaine*. Paris : Armand Colin, 2017, p. 11.

¹³ Jean-Luc Nancy, « Images de la ville », dans *La ville qui fait signes*, Alain Guiheux. Paris : Éditions du Moniteur, 2004, p. 139.

celui établi par Jean-Luc Nancy : « l'espace urbain est devenu trop démesuré pour les outils qui servent à le représenter »¹⁴. Face à un tel déficit de sens qui rend la ville réelle de moins en moins intelligible et même viable, peut-être est-il primordial de se tourner vers la ville imaginaire pour la penser et en faire apparaître la crise ? Mon étude se consacrera donc à l'espace fictionnel de la ville, fruit d'un dialogue entre le réel et l'imaginaire, la réalité vécue et narrée. La fiction semble prendre en charge cette crise de l'urbanité en tâchant d'appréhender la ville contemporaine dans toute sa viscosité. Elle adopte des stratégies qui visent à déstabiliser les représentations des lieux et à les remplacer par des espaces de doutes qui sont autant de questions à propos de l'espace :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables, enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources [...]

De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête.¹⁵

L'espace ne loge rien, ou plutôt tout espace pose la question de l'espace, affirme Georges Perec, entraînant la question sur le terrain de la conquête, celle de la territorialité, celle de l'aménagement, celle du sens et du lieu. C'est bien cette démarche qui semble guider les auteurs de mon corpus et mon travail de recherche.

Si la géographie ne suffit plus à concevoir l'espace, la littérature propose des outils pertinents pour saisir, non plus les lieux ou les stases de l'espace constitué de la ville, mais les processus métastables qui en font et défont les structures. J'inscris ainsi ma démarche dans une approche géocritique, introduite par Bertrand Westphal, qui fait de la littérature la principale investigatrice des « virtualités cachées » des lieux urbains :

¹⁴ Henri Garric, *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Paris : Honoré Champion, 2007, p. 546.

¹⁵ Perec, p. 179.

Tout espace se situe par hypothèse au carrefour des potentiels créatifs. Il revient à la littérature et aux arts mimétiques de l'explorer, car, quelque part entre réalité et fiction, l'une et les autres savent faire émerger les virtualités cachées de l'espace-temps sans pour autant les rendre captifs de la stase.¹⁶

Dans cette perspective, j'affirmerai que non seulement la littérature investit de plus en plus la thématique géographique, mais qu'elle fait également surgir une forme spatialisée¹⁷. Dans son ouvrage *Pour une géographie littéraire*, Michel Collot confirme que le roman devient espace, invitant le lecteur à appréhender le texte dans sa texture faite de juxtapositions et d'insertions selon des combinaisons dichotomiques telles que le proche et le lointain, le vertical et l'horizontal, le haut et le bas, le cercle et la ligne, le repos et le mouvement, l'ouvert et le fermé, le continu et le discontinu¹⁸. Pour cette raison, j'analyserai les textes littéraires non comme des discours reflétant la ville, mais comme des espaces agencés par des coordonnées fictionnelles qui la reconfigurent : les textes ne proposent plus une description de la ville mais plutôt une « re-description ». L'espace littéraire, par ses procédés linguistiques et narratifs indirects, permet dès lors d'apporter sa contribution au champ des études urbaines. Le texte littéraire et la ville sont engagés dans une dialectique créatrice d'espace et de sens où chacun des deux pôles produit et transforme l'autre. Si l'espace agit sur le style, le style agit également sur l'espace.

II. Délimitation du corpus

Mon étude prendra appui sur le style ou plus précisément sur l'étude des procédés littéraires qui façonnent l'espace fictionnel et fonctionnent comme révélateurs et moteurs de transformation de la ville. J'ai décidé de confronter plusieurs regards tournés vers le même lieu : Londres. En effet, l'étude d'un seul écrivain et de sa représentation singulière de

¹⁶ Bertrand Westphal, *La Géocritique, mode d'emploi*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 97.

¹⁷ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*. Paris : Éditions Corti, 2014, p. 135.

¹⁸ Jean Weisgerber dans *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, 2014, p. 124.

Londres ne me semblait pas pertinente, dans la mesure où elle serait nécessairement égocentrée¹⁹. C'est pourquoi, j'ai fait le choix d'étudier cinq écrivains au travers de six romans afin de superposer les points de vue concernant la ville. Cette approche géocentrée met ainsi davantage l'accent sur l'espace observé que sur l'observateur²⁰. J'ai retenu des romans qui prennent pour objet différents quartiers de Londres (Brick Lane, Willesden, Bermondsey, Bromley ou encore Hackney, Smithfield et Brixton) afin de confronter de façon inédite ces points de vue multiples sur la ville. Dans la mesure où mon objet d'étude est spatial, la question de l'échelle est primordiale. J'ai privilégié l'échelle locale des quartiers, elle m'a paru convaincante, car non seulement elle rend compte du point de vue hétérogène des habitants de la ville, mais aussi parce que le quartier fonctionne comme un microcosme concentrant les problématiques de la ville. De plus, les auteurs de mon corpus (Monica Ali, Zadie Smith, Graham Swift, Hanif Kureishi et Iain Sinclair) ont tous vécu dans le quartier qu'ils décrivent et offrent ainsi une écriture de « l'intérieur ». Le choix des romans a ainsi été motivé par un critère spatial, ces différents quartiers me semblent reproduire un bon échantillon de la pluralité des voix de Londres, à l'opposé du discours officiel uniformisateur. Les auteurs du corpus appartiennent à des ethnies variées représentatives des quartiers qu'ils ont habités : Monica Ali est issue de la première génération d'immigrés du Bangladesh, Zadie Smith et Hanif Kureishi de la deuxième génération, respectivement de Jamaïque et du Pakistan. Bien que je ne prenne pas le parti d'expliquer les textes littéraires par le prisme de l'auteur, leur origine géographique a tout de même son importance, car la position à partir de laquelle l'auteur parle est significative. Prenant pour objet des quartiers qui ne se situent pas au cœur de la ville mais plutôt à la périphérie appartenant au Grand Londres, le sud

¹⁹ « La géocritique, contrairement à d'autres approches de l'espace en littérature [...] vise à connecter plusieurs regards tournés vers un même lieu. Il ne s'agit plus tant d'examiner la manière dont un écrivain rend compte de l'expérience qui lui a inspirée telle île ou telle ville que de superposer les points de vue concernant un lieu privilégié », Bertrand Westphal, *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000, p. 8.

²⁰ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 90.

(Bermondsey, Brixton, Bromley), le nord (Willesden), ou dans des zones souvent délaissées par les politiques urbaines comme l'Est londonien (Brick Lane, Smithfield ou encore Hackney), les auteurs adoptent un point de vue marginal qui apporte un contre-point à l'invisibilisation de leurs habitants par le discours dominant.

J'ai également pris le parti d'étudier l'espace urbain contemporain en privilégiant une temporalité serrée, celle de la ville de Londres des années 1990 à 2016, afin de rendre compte de la rapidité des transformations spatiales sur le modèle urbain. En effet, ces trente dernières années ont connu des bouleversements spatiotemporels qui ont radicalement transformé notre perception de l'espace et ont rendu de plus en plus pressant le besoin de repenser la ville. La littérature postmoderne, qui émerge au lendemain de la Seconde Guerre mondiale et s'affirme dans les années 1980, révèle une crise de confiance envers le rationalisme de la ville moderne, et déconstruit sa systématisme en appréhendant l'espace comme une réalité discontinue et fragmentée. À l'ère de la postmodernité, toute connaissance de la réalité semble vaine et cède la place à la désorientation spatiale. Ainsi, je m'appuierai sur des théoriciens du postmodernisme tels que Jean-François Lyotard, qui, dans *La Condition postmoderne*, associe la postmodernité à la fin de l'idée de progrès et des grands récits, et affirme le caractère indicible de l'époque contemporaine²¹. Fredric Jameson, qui fait correspondre la postmodernité au capitalisme tardif et à la société de consommation virtuelle et digitale qui en découle²², sera également central dans ma recherche. Les romans de mon corpus semblent donc entretenir un lien ténu avec la littérature postmoderne qui, en réaction à la perte de nos repères spatiotemporels, s'efforce de construire de nouvelles cartes afin de pouvoir redécouvrir notre localisation spatiale et historique²³.

²¹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.

²² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991, p. 15.

²³ Fredric Jameson, « The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate », *New German Critique*, vol. 33, 1984, p. 65.

Je me tournerai également vers la notion de « surmodernité », théorisée par l'anthropologue Marc Augé, afin de mettre l'accent sur l'exacerbation de la modernité et l'intensification de certains effets de la culture postmoderne à l'aune de ces trente dernières années. Dans son ouvrage, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé définit la « surmodernité » par la figure de trois excès, caractéristiques de l'époque contemporaine. Celle-ci est marquée par « un excès de temps » en raison d'une accélération de l'histoire et d'une surabondance d'événements²⁴. Elle se distingue également par un « excès d'espace » induit par la technologie des transports qui accélère les déplacements et bouleverse les échelles spatiales, et par la technologie d'information qui fait surgir l'espace des écrans dans notre société par la transmission ininterrompue d'images²⁵. Enfin, l'ère de la surmodernité se définit par « un excès dans la singularisation de l'égo », car l'individu interprète pour lui-même les informations qui lui sont délivrées²⁶. Cette pensée de la ville comme un espace travaillé par l'excès, aux multiples échelles et acteurs, et au sein duquel prolifèrent des « non-lieux », espace de non-appropriation de la ville, sera particulièrement pertinente pour l'analyse de mon corpus contemporain.

III. Pratiques spatiales

Pour contrer ces « non-lieux », symptomatiques de l'espace urbain contemporain, l'écriture et la lecture du texte fictionnel mettent en avant une dynamique entre les deux espaces, littéraire et physique : je la qualifierai de pratique spatiale. En effet, selon Henri Garris, la ville n'est pas seulement un « objet connu et exploré scientifiquement », c'est aussi

²⁴ Marc Augé, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Editions du Seuil, 1992, p. 38-39.

²⁵ *Ibid.*, p. 49.

²⁶ *Ibid.*, p. 55.

un « objet imaginé » et surtout « un objet pratiqué quotidiennement »²⁷. La pratique spatiale que génère la disposition du texte littéraire sera au cœur de ma recherche. Vectrice d'appropriation et d'expérimentation de l'espace urbain, elle renverse le paradigme dominant, fondé sur la politique urbaine d'intégration verticale des individus à l'espace organisé et stratifié de la ville par le pouvoir. Je m'appuierai sur les travaux du philosophe Michel de Certeau, puisqu'il est à l'origine du concept de « pratiques spatiales » à partir duquel il organise sa réflexion sur la ville. Selon lui, ces « manières de faire [...] constituent les mille pratiques par lesquelles des utilisateurs se réapproprient l'espace organisé par les techniques de la production socioculturelle »²⁸. Les techniques proviennent d'un savoir, d'experts et de scientifiques, qui ordonne et rationalise l'espace économique et culturel selon une « loi utilitariste et *fonctionnaliste* »²⁹. Ainsi, les habitants sont perçus comme des usagers passifs soumis à un espace dicté par les discours de technocrates. Cette loi inhibe les initiatives spatiales et contribue à figer les habitants dans un lieu circonscrit et opaque dont ils ne sont jamais que des occupants. Cette pensée rejoint celle du philosophe Michel Foucault, pour qui l'espace urbain est organisé selon des « dispositifs »³⁰ qui mettent en réseau des relations de pouvoir et de savoir infiltrant les pratiques de la vie quotidienne par la répartition des individus dans un espace divisé. Or, les « pratiques inventives du quotidien » apparaissent comme des points de suture, raccommodant les liaisons rompues entre l'habitant et la ville. Dans le corpus que j'ai sélectionné, les pratiques s'expriment principalement par la pluralité des récits, la langue mouvante des personnages, les figures rhétoriques de l'asyndète et de la synecdoque ainsi que la marche des personnages, et constituent pour ainsi dire un véritable ensemble stratégique, visant à défaire le dispositif de la ville et à dessiner un nouveau partage de l'espace urbain.

²⁷ Henri Garric, *Portraits de villes, op. cit.*, p. 12.

²⁸ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990, XL. Les références à ce texte seront désormais abrégées en Certeau.

²⁹ *Ibid.*, p. 292.

³⁰ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff. Paris : Rivages, 2007, p. 34.

Le choix théorique du concept de « pratique spatiale » inscrit cette thèse dans le tournant spatial (*spatial turn*), initié par le géographe américain Edward W. Soja³¹ – qui envisage l’espace en tant que reflet et produit des structures sociales – lui-même adossé aux théories spatiales du philosophe Michel Foucault (« Des espaces autres » (1967)) et du sociologue Henri Lefebvre (*La production de l’espace* (1974)) apparues dans les années 1960 et 1970. Georges Perec illustre parfaitement l’avènement du paradigme spatial dans son roman *Espèces d’espaces* :

L’espace semble être, ou plus apprivoisé, ou plus inoffensif, que le temps : on rencontre partout des gens qui ont des montres, et très rarement des gens qui ont des boussoles. On a toujours besoin de savoir l’heure (et qui sait encore la déduire de la position du soleil ?) mais on ne se demande jamais où l’on est. On croit le savoir : on est chez soi, on est à son bureau, on est dans le métro, on est dans la rue.

C’est évident, bien sûr – mais qu’est ce qui n’est pas évident ? De temps en temps, pourtant, on devrait se demander où on (en) est : faire le point.³²

Outre l’intemporelle question du temps, la question de l’espace point de manière plus inattendue parce qu’elle suppose une distance par rapport à une position qui, elle, se donne immédiatement. L’incongruité de la boussole proposée par Perec, dans une ville entièrement balisée, à la différence de la montre et des multiples indicateurs temporels qui rythment le quotidien, fait brusquement surgir la question non moins déconcertante du « où », comme si cette question menaçait l’organisation tout entière. La montre est un objet fondamentalement asservissant, la question : « quelle heure est-il ? » implique la mesure et le contrôle du temps, elle n’a donc rien de menaçant en soi pour le dispositif de contrôle, bien au contraire. En revanche, la boussole confère un pouvoir à l’individu que ne comporte pas la montre, celui de la liberté de se repérer et d’arpenter l’espace indépendamment de la manière dont il est déjà distribué. Elle introduit immédiatement son propriétaire dans le temps de l’exploration. C’est en cela que la question spatiale est en elle-même déroutante. Elle est désormais la question

³¹ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres : Verso, 2011.

³² Perec, p. 164.

centrale des études littéraires depuis les années 1980 et en particulier dans le courant postmoderniste, dans le sillage duquel s'inscrivent les romans du corpus.

IV. Poches de résistance de relations sensibles

Si l'espace fictionnel déployé par les auteurs emprunte plusieurs traits typiques du postmodernisme, comme l'éclatement de la narration dispersée en « petits récits »³³ mettant en exergue une multiplicité de perspectives, ou encore l'impossibilité pour le langage de dire la réalité, je montrerai qu'il se démarque également de ce courant. Les modalités de la critique littéraire de l'espace hyperréel³⁴ de la postmodernité, transformant toute existence en simulacre, diffèrent. Alors que les romans postmodernes optent pour une fictionnalisation narrative poussée à l'extrême, au travers de jeux métatextuels qui reproduiraient une autre version de cette réalité simulée³⁵, les romans du corpus privilégient un retour à l'échelle humaine, en prise avec la sensorialité du corps et l'espace haptique des affects, la multiplicité des récits trouvant leur cohésion dans les liens charnels qu'ils tissent entre les habitants et la ville³⁶. De fait, les auteurs de mon corpus cherchent moins à mettre en exergue la simulation du réel qu'à produire un certain déphasage afin de mieux saisir leur époque, à la manière dont le philosophe Giorgio Agamben définit le « contemporain ». Selon lui, le contemporain parle de son temps tout en prenant ses distances ; ne se laissant pas aveugler par les lumières de son temps ni emporter par le flot de son époque, il expose et fait rayonner les zones d'ombre du présent³⁷. Ce déphasage est propre au contemporain qui, « précisément par cet écart et cet

³³ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, op. cit.

³⁴ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981, p. 10.

³⁵ Certains auteurs postmodernes se sont engagés dans cette voie comme c'est le cas des écrivains britanniques J.G. Ballard, Martin Amis ou encore Ian Mc Ewan.

³⁶ Dans son essai « Two Paths For the Novel » (*The New York Review*, novembre 2008), Zadie Smith qualifie le courant littéraire actuel de malade. L'écrivaine attribue cette souffrance à la décision de privilégier le caractère ostentatoire des choses à leur substance (« *flashiness over substance* »).

³⁷ « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps », Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere. Paris : Payot et Rivages, 2008, p. 22.

anachronisme, [...] est plus apte que les autres à percevoir et à saisir son temps »³⁸. Zadie Smith exerce son œil de contemporaine en exposant l'envers de la ville de Londres à travers une attention particulière portée à ses habitants, à l'humour, à la variété du lieu et de la circonstance (« *the people, the humour, the variety of place and circumstance are all endlessly interesting to me* »³⁹). Son écriture saisit ainsi le Londres contemporain dans l'imprévisibilité des relations humaines qui s'inscrivent dans des lieux en perpétuelle mutation. À ce titre, les écrivains du corpus introduisent dans la texture du réel un regard oblique afin d'interroger leur époque de l'intérieur, en décalage avec l'ubiquité et l'objectivité de la rationalisation urbaine, économique, politique et technologique.

Une autre spécificité de mon corpus tient au tracé d'une carte phénoménologique, relatant des expériences subjectives de l'espace et faisant surgir les poches de résistance du sensible face à ce que Fredric Jameson nomme le déclin des affects (« *the waning of affects* »⁴⁰), symptomatique de la postmodernité. Les romans s'inscrivent dans le tournant sensoriel (« *sensorial turn* ») des années 1980, et plus particulièrement dans la lignée des travaux de l'anthropologue canadien David Howes, du philosophe français Michel Serres et de l'historien français Alain Corbin. Dans son manifeste, « *The Sensory Studies Manifesto* », David Howes affirme l'importance des sensations pour signifier le monde, insistant ainsi sur le double sens du terme « *sense* »⁴¹. Il accorde une attention égale à chacun de nos sens, car c'est à travers eux que nous construisons des environnements : « *we relate to and create environments through all of our senses* »⁴². Les romans réhabilitent les perceptions, les sensations et les affects mis en veille par la société digitalisée, une revalorisation

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Zadie Smith dans un entretien avec le journal *The Guardian* (Zadie Smith, « I have a very messy and chaotic mind », *The Guardian*, janvier 2018. <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/21/zadie-smith-you-ask-the-questions-self-doubt>, en ligne, consulté le 15 octobre 2022).

⁴⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 7.

⁴¹ David Howes, *The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*. Toronto : University of Toronto Press, 2022.

⁴² David Howes, *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford : Berg, 2005, p. 7.

indispensable pour relancer les interactions entre les habitants et la ville. Ainsi, Graham Swift met en exergue l'ampleur des émotions dans ses romans : « *much more important for me is the emotional side of fiction* »⁴³. La ville ne désigne plus une entité préexistante indépendamment de son expérimentation, elle se confond avec l'édifice multisensoriel que les habitants bâtissent par leurs récits. À l'inverse, et comme son pendant, l'individu ne reçoit plus des impressions de l'extérieur ; c'est une chair indissociable du monde, comme l'explique le philosophe Maurice Merleau-Ponty : « [J]e ne puis poser un seul sensible sans le poser comme arraché à ma chair, prélevé sur ma chair, et ma chair elle-même est un des sensibles en lequel se fait une inscription de tous les autres, sensible pivot auquel participent tous les autres, sensible-clé, sensible dimensionnel »⁴⁴. « Le sensible évoque des actes et des attitudes ordinaires et communs : regarder, sentir, toucher, écouter, se déplacer, manger, ainsi qu'une gamme d'affects : sentiments, sensations, émotions, plaisirs, désirs »⁴⁵. La ville se saisit dès lors dans son caractère somatique comme matériau sonore, olfactif ou tactile dont le texte capte les intensités, les inflexions et les forces. Le corps devient ainsi un « espace expressif »⁴⁶, selon les termes de Merleau-Ponty, qui façonne son environnement et sans lequel il n'y aurait pas de monde.

Ainsi, l'expérience subjective ne saurait se construire en dehors des rapports intersubjectifs. Les échanges quotidiens entre les habitants sont au cœur de la dynamique narrative et reflètent leur interdépendance. C'est par ce retour aux interactions qui ont lieu à l'échelle de la rue, dans la ville d'en bas, que les romans interrogent le phénomène de déliaison, symptomatique de la ville postmoderne et obstacle à la construction subjective. La ville est perçue comme une puissance de contrôle, de régulation et même d'attrition des

⁴³ Catherine Bernard et Graham Swift, « An Interview with Graham Swift », *Contemporary Literature*, vol. 38, no. 2, 1997, p. 217-231.

⁴⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1964, p. 313.

⁴⁵ Anibal Frias, « Une introduction à la ville sensible », *Recherches en anthropologie au Portugal*, no. 1, 2001, p. 31.

⁴⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945, p. 171.

contacts, comme l'affirme la narratrice Leah dans *NW* : « *this is not the country for making a stranger tea* » (*NW* 8). Le roman *NW* remet ainsi en cause les discours urbains dominants fondés sur l'hyperindividualité et la mobilité constante des Londoniens et invite le lecteur à observer plutôt comment les individus échouent à cohabiter : « *too much attention is paid to how Londoners get around, and not enough to how they fail to get along together* »⁴⁷. En effet, les échecs de communication entre les habitants dévoilent la conflictualité inhérente à l'expérience urbaine. Zadie Smith se confronte à ces espaces de dissensus dans lesquels l'hétérogénéité des personnes en termes de classe et de vécu produit d'étranges rencontres : « *filled with strange encounters, local encounters between people of quite different class and background* »⁴⁸. C'est bien l'asymétrie des relations et la confrontation avec la différence qui contribuent justement à la formation de nouveaux liens. Les trajectoires faites de bifurcations polarisent les échanges en des points de confrontation ou de réunion des personnages. Elles se reflètent dans le croisement des focalisations, dessinant ce que Leah nomme un réseau de branches (« *a network of branches* » (*NW* 28)). L'espace urbain fictionnel se façonne alors au contact de chocs imprévisibles, incalculables et toujours à venir. Ces liens intersubjectifs brisés qui se forment au gré du récit semblent esquisser une communauté urbaine que Jacques Rancière localise sur les bords⁴⁹, car le citoyen est sans cesse exposé à l'autre situé sur la limite d'un espace commun qui ne cesse de se redessiner.

Enfin, je montrerai que cette communauté ne peut exister sans la présence du lecteur. À la posture passive de récepteur des discours urbains que celui-ci détenait, se substitue la démarche active d'un lecteur co-créateur de la parole citadine⁵⁰. J'étudierai ainsi l'importance du rôle joué par le lecteur dans l'interaction entre le texte littéraire et l'espace physique, car

⁴⁷ Lauren Elkin, « 'Anyone over the age of thirty catching a bus can consider himself a failure': Class Mobility and Public Transport in Zadie Smith's *NW* », *Études Britanniques Contemporaines*, no. 49, 2015.

⁴⁸ Zadie Smith, 'NW, Zadie Smith,' *Penguin Books USA, YouTube*, 6 septembre 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=eITj2cmH8wA>, en ligne, consulté le 10 octobre 2022.

⁴⁹ Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*. Paris : Seuil, 2016.

⁵⁰ Bran Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009, Introduction.

l'effet produit par le récit sur le lecteur et la manière dont chacun y répond deviennent tout aussi cruciaux que les événements de la diégèse. Graham Swift ajoute que le lecteur est intimement pris dans ce jeu de relations sensibles qu'il qualifie d'« expérience » : « *Whether or not they can say they've discovered some truth by reading my book, I want my readers to have had an experience, I want them to be emotionally involved. If it's not about truth, then fiction is about compassion* »⁵¹. La lecture acquiert une portée éthique, encourageant la compassion chez le lecteur sur le mode de l'engagement émotionnel.

V. État de la recherche

La critique littéraire qui étudie les romans de mon corpus a adopté des angles variés : si parfois la focalisation sur la ville a été choisie, comme c'est le cas de Vanessa Guignery dans son ouvrage *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*⁵², ou encore de Sebastian Groes dans *The Making of London: London in Contemporary Literature*⁵³, c'est également la réflexion sur l'espace, de façon plus large, qui a été privilégiée ou encore l'exploration des banlieues, comme en témoigne Ged Pope dans son ouvrage *Reading London's Suburbs: From Charles Dickens to Zadie Smith*⁵⁴. Or, l'étude de l'espace est souvent corrélée avec l'approche postcoloniale, comme l'illustre l'ouvrage influent de John McLeod, *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*⁵⁵, qui envisage Londres comme un espace façonné par son histoire migratoire et en explore le dynamisme à

⁵¹ Catherine Bernard et Graham Swift, « An Interview with Graham Swift », *art. cit.*, p. 217-231.

⁵² Vanessa Guignery, *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Paris : Publibook université, 2008.

⁵³ Sebastian Groes, *The Making of London: London in Contemporary Literature*. Londres : Palgrave Macmillan, 2011.

⁵⁴ Ged Pope, *Reading London's Suburbs: From Charles Dickens to Zadie Smith*. Londres : Palgrave Macmillan, 2015.

⁵⁵ John McLeod, *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. Londres : Routledge, 2004.

travers ses différentes diasporas⁵⁶. Les études ont également parfois adopté le prisme genré ou social : Lourdes Lopez-Ropero qualifie la fiction de Zadie Smith de « postféministe »⁵⁷ et David Marcus examine les inégalités sociales au cœur d'une fiction qu'il décrit comme le reflet de l'austérité économique (« *Fiction of Austerity* »⁵⁸). Toutefois, dans ma recherche, j'ai souhaité croiser et affiner ces approches afin de saisir au plus près les multiples rapports qui façonnent la ville contemporaine.

J'ai voulu montrer, dans la lignée du critique Dominic Head, que le roman n'était pas en déclin, comme certains critiques l'ont annoncé à la fin des années 1970⁵⁹. Au contraire, Dominic Head constate qu'une renaissance du roman a lieu depuis les années 1980 et plus particulièrement en Angleterre, en réponse à l'ère thatchérienne et aux problèmes moraux qui en découlent. Il appelle cette nouvelle vague de romans britanniques des « romans du post-consensus » (« *post-consensus novel* »⁶⁰) en référence à l'arrivée au pouvoir de Margaret Thatcher au Royaume-Uni en 1979 et aux dérégulations économiques qui s'ensuivirent, facteurs d'accroissement des inégalités sociales et de bouleversement de l'organisation spatiale. Les romanciers britanniques écrivent alors afin de penser les conséquences engendrées par la fin de l'Etat-providence, et le primat croissant accordé à l'intérêt personnel⁶¹. Les romans du corpus peuvent s'apparenter au roman du « post-consensus », car c'est en réaction à la libéralisation de l'économie, poursuivie dans l'Angleterre du XXI^{ème} siècle, qu'ils bâtissent et entretiennent un foyer de résistance à la détérioration des liens sociaux qu'elle a engendrée.

⁵⁶ Concernant l'étude du roman *Brick Lane* de Monica Ali, il a souvent été abordé sous l'angle des *Subaltern Studies* développées par Gayatri Chakravorty Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak, *Can the Subaltern Speak?*, New York : Columbia University Press, 2010).

⁵⁷ Lourdes Lopez-Ropero, « Searching for a "Different Kind of Freedom": Postcoloniality and Postfeminist Subjecthood in Zadie Smith's *NW* », *Atlantis*, vol. 38, no. 2, décembre 2016.

⁵⁸ David Marcus, « Post-Hysteries: Zadie Smith and the Fiction of Austerity », *art. cit.*

⁵⁹ Dominic Head, *The State of the Novel: Britain and Beyond*. Oxford : Blackwell, 2008, p. 9.

⁶⁰ *Ibid.* Le « consensus » désigne l'engagement commun pris par les partis politiques en Grande-Bretagne à consolider l'intervention étatique après la Seconde Guerre mondiale. L'élection de Margaret Thatcher met fin à cette politique du consensus : elle s'y oppose en encourageant la privatisation et une économie libérale.

⁶¹ *Ibid.*, p. 1.

Toutefois, j'ai souhaité montrer, tout en reconnaissant le bien-fondé de cette catégorisation, que les romans ne semblent plus s'inscrire dans un courant spécifique. Si j'ai souvent eu recours aux théories du courant postmoderne pour éclairer les procédés littéraires des romans, j'ai également souhaité m'affranchir de toute approche restrictive⁶². Cette absence d'affiliation à un mouvement a conféré davantage de liberté à ma recherche, m'offrant la possibilité d'étudier des concepts récents. Mon intérêt s'est porté sur les nouvelles positions de la critique qui mettent en évidence le retour d'une littérature éthique et politique⁶³. Le critique David James remarque « une conscience réflexive et dynamique du pouvoir de la fiction à imaginer des scénarii perceptifs à visée éthique, scénarii qui en retour suscitent des lectures plus immédiatement engagées »⁶⁴. Dans la même lignée, Catherine Bernard, dans son ouvrage *Matière à réflexion – Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*⁶⁵, envisage la littérature comme une « pensée incarnée »⁶⁶, interaction entre concept et sensation. Ce retour aux sensations et aux « corps bien réels »⁶⁷ confère à la fiction une puissance de concrétisation des rapports qui constitue une dynamique fondamentale des romans. La fiction met en exergue la chair de l'expérience, figurant des corps dans un espace appréhendé comme une texture bien réelle et une « matière à réflexion », suggérant une portée critique de la littérature. J'explorerai ce lien entre la littérature et l'espace effectif envisagé dans sa dimension rugueuse à travers l'émergence de

⁶² Certains critiques évoquent même la mort du postmodernisme (Alison Gibbons, « Postmodernism Is Dead. What Comes Next? », *Times Literary Supplement*, juin 2017. <https://www.the-tls.co.uk/articles/postmodernism-dead-comes-next/>, en ligne, consulté le 23 novembre 2022) et citent l'émergence de nouveaux termes tels que « *metamodernism* » (« métamodernisme ») ou « *post-postmodernism* » (« post-postmodernisme »).

⁶³ Cette littérature est politique car elle s'empare de ce que le cinéaste britannique Patrick Keiller nomme « le problème de Londres » (« *the problem of London* ») dans ses documentaires-fiction.

⁶⁴ David James, « A Renaissance for the Crystalline Novel? », *Contemporary Literature*, vol. 53, no. 4, 2012, p. 850.

⁶⁵ Catherine Bernard, *Matière à réflexion – Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 244.

ce que Dominique Viart nomme « littérature de terrain »⁶⁸, qui se définit par un récit où l'écrivain est en immersion dans l'espace qu'il parcourt. Interrogeant l'espace que nous occupons, la littérature s'affirme comme un geste politique dont le but est de produire des effets sur la ville réelle⁶⁹. Cette dimension politique a également fait l'objet d'un numéro d'*Études Britanniques Contemporaines* intitulé « Narrative Democracy »⁷⁰, sous la direction de Laurent Mellet, qui examine les liens entre narration et démocratie.

Un glissement semble s'opérer dans le champ de la critique : la littérature postcoloniale, qui se concentrait sur la figure de l'immigré, cède progressivement la place à une littérature à l'éventail plus large et aux contours plus flous, préoccupée par l'enjeu plus général des existences précaires. C'est le constat que dresse le critique littéraire Simon During dans son article, « From the Subaltern to the Precariat »⁷¹. Ce courant d'une « littérature de la précarité » a stimulé ma lecture et a orienté mon travail vers l'analyse de la dimension marginale des voix dans les romans du corpus. Le concept de vulnérabilité, mis en exergue par l'ouvrage de Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Literature*⁷², témoigne du développement de ce nouveau courant tourné vers l'exploration du champ nébuleux des existences précaires dont les propriétés communes sont l'état d'invisibilisation, d'exclusion et de marginalisation dans la ville. Cette approche en plein essor traduit une nouvelle volonté de la part de la critique de s'intéresser aux « invisibles », concept théorisé par le philosophe Guillaume Le Blanc dans son ouvrage *Vies*

⁶⁸ Dominique Viart, « Les littératures de terrain : dispositifs d'investigation en littérature française contemporaine (de 1980 à nos jours) », Séminaire collectif du CRAL, *Art et littérature : l'esthétique en question*, 7 décembre 2015.

⁶⁹ Dans son ouvrage *Enquête sur les modes d'existence*, Bruno Latour affirme que « l'expérience propre aux êtres de fiction » nous encourage « à leur reconnaître une consistance propre » plutôt qu'à diriger notre attention sur leur caractère illusoire (Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte, 2012, p. 244).

⁷⁰ « Narrative Democracy », sous la direction de Laurent Mellet, *Études britanniques contemporaines*, no. 57, 2019.

⁷¹ Simon During, « From the Subaltern to the Precariat », *Boundary 2*, vol. 42, no. 2, 2015.

⁷² Jean-Michel Ganteau, *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Literature*. Londres : Routledge, 2015.

*ordinaires, vies précaires*⁷³. Il désigne par cette expression tous ceux qui sont privés des conditions de la reconnaissance sociale, c'est-à-dire toute existence plongée socialement et politiquement dans un état d'aphonie. Le numéro d'*Études Britanniques Contemporaines* intitulé « *Invisible Lives, Silent Voices* »⁷⁴, sous la direction d'Alice Borrego et d'Héloïse Lecomte, s'inscrit dans son sillage et révèle la possibilité pour la fiction de réhabiliter ces vies et voix invisibles et silencieuses. Barbara Korte et Frédéric Regard ont également exploré cet aspect dans leur ouvrage *Narrating Poverty and Precarity in Britain*⁷⁵.

VI. Romans urbains : romans de quartier, romans d'itinéraire

J'analyserai les différents procédés littéraires que le roman londonien met en œuvre pour saisir la tension entre une vision unitaire de la ville et l'éclatement des discours et des pratiques urbaines. Plus particulièrement, j'envisagerai le roman dans les dimensions littéraires propres à son genre : le récit, le narrateur, les figures syntaxiques et lexicales, les structures grammaticales, la typographie et les héritages littéraires. Procédant par micro-lectures, j'examinerai des exemples précis tirés des six romans de mon corpus afin de mettre en évidence la fonction du roman dans l'écriture de la ville. Afin d'enrichir l'analyse du matériau proprement urbain et de son traitement par l'écriture romanesque, je conjuguerai l'analyse strictement littéraire et stylistique avec une approche transdisciplinaire, mêlant géographie, sociologie, urbanisme, histoire et philosophie. L'interdisciplinarité des champs de recherche m'oriente vers une approche à la fois sémiologique, le roman étant d'abord considéré comme un ensemble de signes textuels⁷⁶, et phénoménologique, la thématization de

⁷³ Guillaume Le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris : Seuil, 2007.

⁷⁴ « Invisible Lives, Silent Voices », sous la direction d'Alice Borrego et d'Héloïse Lecomte. *Études britanniques contemporaines*, no. 61, 2021.

⁷⁵ Barbara Korte, Frédéric Regard, *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Berlin : Walter de Gruyter, 2014.

⁷⁶ Je m'appuierai sur la définition de la sémiologie énoncée par Roland Barthes : « La sémiologie a pour objet tout système de signes, quelle qu'en soit la substance, quelles qu'en soient les limites », *Le Degré zéro de l'écriture. Éléments de sémiologie*. Paris : Seuil, 1965, p. 79.

l'espace étant comprise comme indissociable de l'espace vécu, c'est-à-dire de la corporéité originaire de toute donation d'expérience.

Le roman contemporain requiert pour son analyse différents champs d'études du fait qu'il prend pour objet la complexité du tissu urbain, et en épouse pour ainsi dire l'éclatement et l'hétérogénéité des relations dans la manière dont il articule et dispose les discours, repoussant et contournant les frontières et les bordures de la ville⁷⁷. Je confirmerai l'hypothèse de la critique Christina Horvath selon laquelle il existerait bel et bien un roman urbain⁷⁸, genre romanesque dont je dégagerai les caractéristiques typiques. La définition que lui prête Christina Horvath s'applique de façon pertinente à mon corpus : « un récit de fiction se déroulant dans une ville contemporaine »⁷⁹ qui, « contrairement à d'autres récits qui peuvent également se servir de décors urbains [...] décrit la ville comme une structure urbaine et en fait son point focal, voire son véritable protagoniste »⁸⁰. Horvath distingue les récits ayant pour référent la ville de ceux qui sont façonnés par la ville. Elle ajoute : « un récit qui se déroule en métropole n'est pas nécessairement un roman urbain : pour le devenir, il doit également s'ancrer dans l'époque contemporaine, s'intéresser au quotidien ordinaire de ses personnages citadins et porter des marques intrinsèques de l'actualité »⁸¹. Les titres de trois des romans de mon corpus font référence à une réalité physique de la ville de Londres et reflètent le statut de protagoniste que le roman confère à la ville. Ainsi, le roman *Brick Lane* de Monica Ali renvoie à une rue dans le quartier est de Londres, qui constitue le cœur de la communauté bangladaise et indienne dans la capitale britannique. Le roman *London Overground: A Day's Walk around the Ginger Line* d'Iain Sinclair se réfère à la nouvelle

⁷⁷ Marc Brosseau dans *Pour une géographie littéraire*, *op. cit.*, p. 127 : « le roman est un chronotope morcelé [qui] est à l'image d'une mégapole elle-même « multiple et fragmentée » où les destins se côtoient sans se rencontrer : le discours du roman réussit ainsi à « recréer la diversité urbaine sur un mode radicalement textuel » ».

⁷⁸ Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2007.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 245.

⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

ligne de métro aérien reliant les zones périphériques de Londres. Enfin, dans le roman *NW*, Zadie Smith fait allusion au code postal « North West » qui indique la dénomination administrative du nord-ouest de Londres. Dans les autres romans, les titres des chapitres ou le découpage narratif mettent largement en avant la topographie londonienne. L'espace urbain, à l'image de la structure narrative, régit les rapports entre personnages. Grâce à cette approche, j'ai pu dégager deux sous-catégories du roman urbain, le roman de quartier et le roman d'itinéraire, lesquelles m'ont paru particulièrement fécondes pour analyser les dynamiques spatiales de mon corpus. Ces notions ne semblent pas avoir été explorées par la recherche littéraire et contribuent à l'originalité de mon approche. J'ai ainsi pu classer les six romans en fonction de ces deux catégories.

Je développerai dans un premier temps la définition du roman de quartier que j'applique aux deux romans de Zadie Smith, *NW* et *Swing Time*, et au roman de Monica Ali, *Brick Lane*. Par ce terme, j'entends un récit qui se focalise sur le quartier, sous-ensemble de la ville et foyer primordial d'appropriation de l'espace urbain par ses habitants. Christina Horvath affirme que le quartier, en tant qu'« espace de sociabilité où se rencontrent le privé et le collectif, [...] est une unité médiane entre la ville et l'habitat proprement dit »⁸². « Le quartier est un accroissement de l'habitable qui, pour l'usager, se résume à la somme des trajectoires parcourues à partir de son lieu d'habitat »⁸³. Ces trajets de proximité au sein du quartier définissent alors le sentiment d'appartenance des personnages.

Dans *NW*, Zadie Smith relate des expériences contemporaines à partir des fragments de vie de trois personnages (Leah, Keisha/Natalie⁸⁴ et Felix), tous natifs du même quartier et narrateurs à tour de rôle. Le roman explore le quartier du nord-ouest, enclave peu médiatisée et à l'écart des politiques urbaines, un quartier périphérique sans intérêt où rien ne se passe,

⁸² *Ibid.*, p. 58.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ Keisha choisit de prendre le nom de Natalie au cours du roman. J'oscillerai entre les deux noms suivant la localisation des exemples dans le récit.

comme le suggère le jeu sur le titre (*NW*), lequel désigne à la fois le quartier du nord-ouest (« *North West* ») et l'absence de lieu (« nulle part » (« *nowhere* »)). La dimension postcoloniale permet d'étudier le caractère multi-ethnique de ce quartier reflété par le choix des narrateurs, tous issus de la seconde génération d'immigrés (Felix et Keisha sont d'origine jamaïcaines et Leah est d'origine irlandaise). La narration brisée reflète la confrontation violente entre les différentes communautés, comme en témoigne la mort du narrateur Felix, ancien camarade de classe de Keisha et Leah. Dans ce quartier du nord-ouest règne la misère sociale : le sentiment de claustrophobie qui envahit le récit suggère l'immobilisme social des narrateurs, maintenus prisonniers dans leur quartier et voués à l'errance. Aussi, l'approche sociale du récit sera fondamentale pour appréhender ces processus d'exclusion de l'espace urbain.

Si le roman tâche de décrire la réalité socio-culturelle de Londres, et notamment l'état de fracture et de surdétermination de son organisation spatiale, c'est d'abord pour en dévoiler les potentialités de transformation et engager le lecteur, comme la ville elle-même dans des processus de « déshabitation » et de « réhabitation ». La structure narrative, entièrement déconstruite, est un exemple de cette reconfiguration : les titres des sections (« *visitation* », « *host* », « *guest* », « *crossing* », « *visitation* ») relèvent d'une sémantique conquérante qui rompt avec la logique binaire de l'inclusion et de l'exclusion. La voix narrative, fragmentée, suggestive et souvent indéterminée de Leah, est d'abord privilégiée dans « *visitation* », puis la voix de Felix surgit dans la section « *guest* » dans un changement radical de style narratif, exposant un récit linéaire et explicite. La voix fragmentée de Keisha/Natalie prend en charge la troisième section « *host* », narrant sous la forme de vignettes son parcours chronologique – son ascension sociale (elle devient avocate) et spatiale (elle déménage dans la partie aisée du quartier). Natalie poursuit la narration de la quatrième section « *crossing* », relatant sa déchéance et son retour dans son quartier d'enfance de Kilburn après la découverte par son

mari de son adultère. Enfin, la dernière section « visitation » est prise en charge par Natalie, relatant la mort de Felix. Le roman examine les micro-relations et, par ce biais, dessine une carte du nord-ouest marquée par les fragmentations internes de l'espace urbain, où toute vision panoramique est définitivement mise en échec. Les temporalités variées du roman (de la chronologie d'une vie dans la troisième section à une journée dans la quatrième) plongent le lecteur dans le rythme chaotique de la vie de quartier. Balloté d'un point de vue à l'autre à chaque section, le lecteur est constamment confronté à l'entrechoquement des perspectives. Pourtant, ces points de friction révèlent une interaction entre les habitants et leur quartier, et posent les conditions de l'émergence d'un sentiment d'appartenance. Ainsi, Leah affirme être « aussi fidèle à ces quelques trois kilomètres carrés de ville que d'autres le sont à leur famille ou à leur pays » (« *Leah is as faithful in her allegiance to this two-mile square of the city as other people are to their families, or their countries* » (NW 6)). Le quartier construit des communautés, à l'image de celle de la famille ou du pays, nouant des liens invisibles avec ses habitants. La ville est alors envisagée par le prisme de ces micro-espaces, locaux et fictionnels, qui articulent une multiplicité de centres. Ce « petit endroit » que constitue le quartier du NW, comme le suggère l'énoncé « *NW a small place* » (NW 97), confirme la primauté de l'échelle locale du quartier sur celle globale de la ville.

Dans *Swing Time*, Zadie Smith explore à nouveau le quartier du nord-ouest, point de rencontre de la narratrice avec Tracey, deux jeunes filles dont le lecteur suit les trajectoires dans le Londres des années 1980. Le récit dessine alors une carte de leur amitié, prenant pour point de départ leur rencontre lors d'un cours de danse dans une cité populaire et relatant leur enfance passée à regarder des cassettes de comédies musicales tantôt chez Tracey, à Neasden, la partie la plus populaire du quartier, tantôt chez la narratrice à Willesden, épïcêtre moins délaissé du quartier. Puis le récit cartographie l'éloignement des deux amies à l'âge adulte, lorsque la narratrice parcourt le monde comme assistante d'une chanteuse australienne, alors

que son amie poursuit une carrière contrariée de danseuse. La danse n'est pas seulement un thème, elle ouvre une zone de déploiement des mouvements et de rassemblement des corps sur une même surface. C'est d'ailleurs la danse qui conduit les deux protagonistes à revenir dans le quartier du nord-ouest à la fin du roman, et qui contribue à façonner leur rapport à la ville suivant un nouveau langage fait de pas. La danse attire l'attention du lecteur sur les postures, les articulations et les déplacements microscopiques qui font le lien charnel des habitants du quartier et par extension de la ville tout en en restreignant l'échelle et la mesure.

Brick Lane est également un roman de quartier, représentant la vie des HLM de l'Est londonien et plus particulièrement du quartier de Tower Hamlets, principal lieu de résidence de la communauté bangladaise. Le roman relate le parcours de Nazneen jusqu'au début des années 2000, une jeune femme immigrée bangladaise qui, à la suite d'un mariage forcé, arrive à Londres dans les années 1980. Le récit explore la manière dont elle s'arrache de la double exclusion spatiale qu'elle subit en raison de son ethnie et de son genre. L'échelle locale permet alors de se glisser dans ces quartiers ségrégués où l'espace est intimement codifié. Si le sentiment d'enfermement prédomine au début du roman (Nazneen est cantonnée à la sphère domestique par son mari), le texte dévoile la rébellion engagée de l'intérieur en montrant petit à petit comment, à travers une approche sensorielle du quartier, la protagoniste transgresse les frontières spatiales et crée des zones de contact avec ses voisins.

Les trois autres romans du corpus, à savoir *London Overground: A Day's Walk around the Ginger Line* d'Iain Sinclair, *The Buddha of Suburbia* de Hanif Kureishi et *Last Orders* de Graham Swift, appartiennent à la deuxième sous-catégorie que j'ai nommée « roman d'itinéraire ». À la différence du roman de quartier, le roman d'itinéraire met en interaction les zones urbaines et fait apparaître la dimension réticulaire et ramifiée de la

métropole à partir de ses lignes de transport⁸⁵ et du croisement des itinéraires individuels.

London Overground semble constituer l'exemple type du roman d'itinéraire, car le narrateur-écrivain et son ami cinéaste, Andrew Kötting, voyagent le long de la voie ferrée du nouveau métro aérien, tantôt à pied tantôt à bord du métro, sondant les interzones, ces espaces frontaliers séparant les quartiers périphériques du Londres contemporain. S'emparer de la ville, pour Iain Sinclair, revient à emprunter les grands axes de transport circulaires, dont les lignes et correspondances gouvernent la mobilité urbaine et constituent de multiples carrefours et points de rencontre. Dans *London Orbital*⁸⁶, l'écrivain voyage déjà sur l'autoroute périphérique circulaire M25 suivant une méthode analogue. Prenant pour point de départ les transports, Sinclair saisit la ville dans son mouvement et à travers ses plateformes, afin de révéler la juxtaposition des contrastes entre les quartiers et l'entremêlement des voies de transport avec la multiplicité hétérogène des récits dont le lien fait l'autochtonie de la ville. Le métro aérien ou le train permettent littéralement de véhiculer les différents discours de la ville. Par le biais de la marche aléatoire, guidé par la spontanéité des émotions, le narrateur réactive les interactions spatiales et textuelles, et libère ainsi l'expérience urbaine de son automaticité dévitalisée.

Le roman *The Buddha of Suburbia* cartographie le Londres des années 1970, en suivant le parcours du narrateur Karim depuis sa banlieue de Bromley jusqu'au centre-ville de Londres, objet de tous ses désirs. Le mouvement linéaire amorcé est barré par la succession des allers-retours du narrateur comme autant de ruptures actantielles produisant la délocalisation de l'espace urbain. Enfourchant sa bicyclette, habité par le mouvement de la ville, Karim sillonne l'espace sans tenir compte de ses lignes de démarcation et de sa cartographie stratifiée par les rapports de pouvoir. La tactique engagée bouleverse les représentations traditionnelles fondées sur l'opposition ville-banlieue, et la notion

⁸⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁶ Iain Sinclair, *London Orbital: A Walk Around the M25*. Londres : Penguin, 2003.

d'itinéraire, dans sa dimension discontinue et intermédiaire, permet d'horizontaliser et de décentrer l'organisation spatiale de la carte londonienne. La logique de l'espace est libérée de son axialité, les frontières se déplacent et circulent selon un mouvement de déséquilibre à partir duquel l'échelonnage de la ville ne peut plus s'établir depuis une position centrale.

Dans *Last Orders*, la route constitue le thème central qui réunit les sept personnages-narrateurs, Ray, Vic, Vince, Lenny, Jack, Amy et Mandy, pour la plupart des commerçants du quartier de Bermondsey et Smithfield. Partant de leur pub habituel, les personnages prennent la direction de l'est jusqu'à la station balnéaire de Margate, lieu où ils souhaitent disperser les cendres de leur ami disparu Jack Dodds. A bord d'une Mercedes, ce voyage funéraire explore les souvenirs des protagonistes dont le dénominateur commun est la ville de Londres. Le récit plonge le lecteur dans une ville archaïque et fantomatique, encore marquée par les stigmates de la Seconde Guerre mondiale. Les lieux semblent flotter et cèdent la place à un parcours de voix que le texte nous donne à entendre : celles-ci se succèdent, s'interrompent, se superposent. Le récit restitue alors la mobilité d'une langue proprement londonienne, traversée par de multiples échos.

VII. Vocaliser les marges urbaines invisibles

Mon étude s'appuie sur le basculement du primat de la visibilité de la ville vers celui d'un autre type d'expérience sensorielle qui n'inclut pas forcément la vision. Je m'appuierai sur les travaux de David Howes, afin de montrer que si la vue a souvent été considérée comme un sens supérieur à ceux de l'odorat, du toucher ou du goût, le roman urbain valorise ces autres modèles sensoriels, en faisant apparaître et se rencontrer les empiricités négligées et même niées d'autres groupes sociaux : « *More than one sensory model may be operating and interacting at a time. There may be groups within society with alternative ways of*

making sense »⁸⁷. Les romans du corpus font ainsi appel à l'éveil des autres sens afin de rendre compte d'une expérience urbaine qui excède les signes visuels et les énoncés injonctifs, lesquels invisibilisent les présences marginales. La vue, associée aux mécanismes de surveillance et à la signalétique de la ville postmoderne, contrôle et régule les interactions entre les individus, contraints de suivre un parcours fléché par une prolifération de signes ou d'images monosémiques. Le détournement de la vision se traduit dans les romans par de nouvelles modalités narratives : le narrateur omniscient, présentant un panorama de la ville, s'efface au profit d'un ou de plusieurs narrateurs internes, privilégiant des points de vue partiels, obliques et rapprochés. Cette mise à l'écart de la vision m'a paru essentielle au fur et à mesure des lectures et constitue la singularité de ma recherche. L'écriture du roman, elle-même, se transforme en un parler qui privilégie l'écoute. Rendu attentif au rythme de la ville, le lecteur prête l'oreille aux échos de voix à venir et devient leur réceptacle.

Dans mon développement, j'ai décidé d'opérer des regroupements des œuvres selon les stratégies littéraires utilisées. Chaque partie étudie deux, voire trois romans du corpus qui adoptent des procédés similaires. Plutôt que d'aborder tous les romans au sein de chaque partie, au risque d'une analyse fragmentée et superficielle des œuvres, j'ai préféré mettre en avant ceux dont l'utilisation des procédés littéraires m'a semblé la plus appropriée. L'articulation de deux romans me permet à la fois de comparer les œuvres et de les faire entrer en résonance tout en préservant la singularité de chaque roman.

Dans la première partie, j'ai débuté par un travail de définitions, afin de clarifier le lexique employé issu des champs d'études d'urbanisme et de sociologie urbaine. Ces notions sont mises en regard des éléments historiques, faisant apparaître les idéologies dominantes qui sous-tendent les représentations de la métropole londonienne. Ces discours historiques, urbains et sociologiques, ont systématiquement été confrontés avec des exemples tirés de

⁸⁷ David Howes, *Empire of the Senses, op. cit.*, p. 10-11.

mon corpus. Dans cette partie, je me suis appuyée principalement sur les romans *London Overground* d'Iain Sinclair et *NW* de Zadie Smith, car ces derniers adoptent explicitement des stratégies d'écriture visant à déconstruire ces discours dominants. L'étude des forces organisatrices effectives de la ville m'a permis d'élaborer le concept d'« anti-flânerie » qu'elles engendrent. La flânerie, cette déambulation urbaine propice à la rêverie et typique de la ville moderne selon Walter Benjamin⁸⁸, semble avoir pris fin dans la ville contemporaine, en raison de processus de rationalisation et de hiérarchisation des espaces métropolitains. La ville ne constitue plus un habitat, mais produit des espaces de non-rencontre et d'entrave à toute possibilité d'émergence d'un sentiment d'appartenance. Les discours urbains, comme les plans de métro du *Transport for London (TfL)* ou les itinéraires *Google Maps*, régis par les technologies d'information, de communication et de géolocalisation dictent le trajet des personnages sans leur permettre de pratiquer la ville. Les romans rendent compte du point de vue de ce flâneur disjoint, que je qualifierai de « marcheur postmoderne » et dont je dévoilerai les caractéristiques.

Dans la deuxième partie, je montrerai que le roman ne se fait pas seulement le reflet d'une ville surdéterminée par des discours dominants mais offre également des « contre-espaces ». J'étudierai alors comment la fiction agit pour transformer et se réapproprier l'espace, à travers la création de ce que je nommerai des « espaces sans propriétés » qui contribuent à mettre en doute et à vider l'espace rationalisé de la ville réticulaire. Pour ce faire, je m'appuierai exclusivement sur les deux romans de Zadie Smith, *NW* et *Swing Times*, dont l'analyse cherchera à faire émerger la carte indéterminée et déconnectée de la ville. Ne figurant sur aucune carte, les lieux sont à peine esquissés comme en témoignent les dépouillements narratifs et textuels. Cette mise en suspens de l'espace vise à approcher ce

⁸⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste. Paris : Éditions du Cerf, 2002, p. 433-434.

que Jacques Derrida, s'inspirant de la philosophie platonicienne, appelle « khôra »⁸⁹, cette matrice inaccessible et informe sur laquelle toute chose s'inscrit mais ne peut être représentée. Ces « contre-espaces » fictionnels déstabilisent les discours de la ville et rétablissent au centre du récit urbain des existences précaires et leur interaction jusque-là invisibilisées. Evoluant en dehors des rapports de pouvoir de la ville, hors des cadres, les romans cherchent à constituer des micro-espaces d'accueil, au sein desquels les individus apparaissent dépourvus de propriétés. L'espace de la page se fait alors espace performatif d'inclusion. Les liens affectifs entre les personnages retranscrivent les nouvelles coordonnées urbaines sur un plan de variations micro-spatiales. J'expliquerai pourquoi ces hypothèses de lecture m'orientent vers une association des romans de Zadie Smith au courant de la « littérature de la précarité ». En cherchant à dévoiler l'envers de la ville, ces romans s'apparentent au « roman-cité » dont j'étudierai les spécificités.

La troisième partie s'articulera autour des tactiques de réinscription, c'est-à-dire de la mise en écriture d'un espace alternatif dissimulé sous la surface balisée et saturée d'inscriptions injonctives de la ville. Ce système sémiotique inédit se développe grâce à la marche qui opère à contre-courant de la signalétique urbaine, en réactivant une constante interaction entre le citadin et l'espace urbain. Les signes écrits ne sont plus seulement des signes récepteurs mais comprennent dans leur inscription la trace psychique des habitants qui les perçoivent. Mon étude sera centrée sur les romans *London Underground* d'Iain Sinclair et *Last Orders* de Graham Swift dont les quêtes spatiales et textuelles s'affirment comme des stratégies de réappropriation de la ville. Je m'attarderai plus particulièrement sur le concept de « psychogéographie », au cœur de la démarche du narrateur-écrivain dans *London Underground* : elle consiste à étudier, par le biais de la marche, les effets des milieux géographiques sur le comportement des individus, suivant une sorte de modèle apparentant la

⁸⁹ Jacques Derrida, *Khôra*. Paris : Galilée, 1993.

ville à une rotation de plaques affectives. L'étude de terrain devient également force de transgression. Je mettrai en avant l'ambivalence du statut de l'écrivain-marcheur et développerai sa dimension subversive à travers la figure du harceleur (« *stalker* »), à l'affût des débris urbains et des inscriptions enfouies. Le harcèlement topographique vise en particulier à épaissir le récit urbain avec les strates narratives pour ainsi dire exhumées depuis les sous-sols psychiques des citadins, ressuscitant les spectres littéraires de la ville, et ce en vue de réhabiliter l'espace urbain dans sa dimension imaginaire et mémorielle. Ce mode d'écriture implique à son tour une lecture active sur le mode de la fouille et de l'arpentage.

Dans la quatrième partie, je me pencherai sur les tactiques de réincorporation mises en œuvre dans les romans de Hanif Kureishi, *The Buddha of Suburbia* et de Monical Ali, *Brick Lane*, qui proposent tous deux de saisir la ville à travers un itinéraire sensoriel au fil duquel la ville redevient un habitat ou un « emplacement ». Alors que la ville technologique s'exprime par l'omniprésence du regard, contribuant à déposséder les individus de leur corps et de leur capacité à sentir, les romans replacent la dimension corporelle au cœur de l'expérience urbaine à travers l'exploration des sens. Mettant en exergue l'éveil de l'odorat, du toucher, de l'ouïe et du goût, les romans saisissent des « capacités corporelles » indispensables à la réincorporation des individus dans la ville, indissociables d'une intercorporéité que je nommerai « diasomatique », suivant laquelle les interactions sensorielles participent à la construction du corps même de la ville. Je mettrai en avant le caractère transgressif du corps, entité débordante et incontrôlable, parfois dérangeante, et qui, de fait, entrave tout schéma urbain préétabli et rejoue les dichotomies entre sphère privée et publique, banlieue et ville. Je montrerai aussi comment ces romans peuvent être analysés comme appartenant au genre du *Bildungsroman*, du fait qu'ils lient les expériences d'appropriation corporelle de la ville à des dynamiques graduelles d'apprentissage.

Dans la cinquième partie, j'aborderai le phénomène de la voix, celle des personnages

mais aussi celle du roman, voix qui établit un pont entre le corps et le langage. En effet, la voix recueille pour ainsi dire la dimension infraverbale et inarticulée du corps, qu'elle combine avec la dimension signifiante du langage. À l'intérieur du roman, les voix viennent interférer avec les discours articulés de la ville, notamment dans les romans *NW* et *Last Orders*, dans lesquels Londres est envisagée comme un système sonore constitué d'« effets de voix » que j'appellerai « inter-voix ». Je m'appuierai sur la théorie de la voix énoncée par le sociologue britannique Nick Couldry⁹⁰, afin de mettre en avant l'importance accordée à la reconnaissance de sa valeur, condition nécessaire à la possibilité d'action des citoyens dans la ville. Je développerai également le concept de « *vox loci* », la voix du lieu, produit de la circulation et de l'interférence d'une multiplicité de voix autochtones, à l'origine d'idiomes encore inouïs dont la résonance fait communiquer chaque point de la ville. Cette dimension polyphonique et musicale du texte est au cœur de la stratégie de vocalisation, laquelle, par la variation des accents, des rythmes, et par l'éclatement des voix narratives, contribue à faire émerger une écriture orale propre au roman urbain contemporain.

⁹⁰ Nick Couldry, *Why Voice Matters: Culture and Politics after Neoliberalism*. Londres : Sage, 2010.

PREMIÈRE PARTIE : L'ANTI-FLÂNERIE

Afin de cerner les idéologies dominantes relatives à la métropole londonienne, cette première partie est surtout consacrée à la dimension théorique des représentations de la ville. Les auteurs du corpus mettent en relief les discours hégémoniques de l'espace urbain et leur répercussion sur les habitants dans leur rapport au Londres contemporain. Je fais émerger le concept de « l'anti-flânerie » afin d'appréhender la diminution des déplacements urbains, singuliers, libres et créatifs, propres à la flânerie. Les récits prennent pour cible les discours dominants qui introduisent de véritables ruptures entre les habitants et la métropole, révélant ainsi le caractère performatif du discours sur la construction de l'espace. Dans cette partie, je développerai les différentes déclinaisons de ces discours dominants : entre ségrégation, technologie, image et inscription, ils façonnent ainsi des espaces surdéterminés, symptomatiques de la postmodernité¹ et de la « surmodernité »² caractérisée par l'excès et la saturation.

Les romans du corpus visent à exposer et déconstruire de telles idéologies. Afin de comprendre leurs mécanismes, je m'appuierai sur un large appareil théorique issu de la philosophie contemporaine. Les théories de la ville, élaborées par le philosophe français

¹ Le critique Larry McCaffery affirme que la société postmoderne est devenue largement gouvernée par la haute technologie, saturée de produits de surveillance et de biens de consommation tels que les téléphones, les ordinateurs, les écrans télévisés et les voitures à la pointe de la technologie (Larry McCaffery, *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. New York : Greenwood Press, 1986, Introduction).

² Marc Augé, *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*

Michel de Certeau, seront fondamentales et permettront d'explorer les « stratégies » de « la ville-concept »³. Écrire le Londres contemporain revient pour les auteurs de mon corpus à articuler les représentations dominantes d'un espace urbain rigide et réifiant avec des représentations alternatives mineures qui en rendent la texture plus malléable.

I. Rupture entre les habitants et la ville

Dans un premier temps, j'étudierai l'émergence d'un hiatus de plus en plus important entre les habitants et la ville, en croisant la sociologie avec la littérature. Pour ce faire, je convoquerai principalement les sociologues américain Richard Sennett, français Henri Lefebvre ainsi que l'anthropologue Marc Augé. Ces derniers pointent la crise urbaine qui affecte l'ensemble des possibilités d'interaction entre acteurs et espaces urbains tout en repérant les marges possibles de réappropriation de la ville. J'analyserai aussi les principaux concepts relatifs au domaine de l'urbain afin de rendre compte de la variété des relations entre Londres et ses habitants dans ces romans du corpus.

I.A. Définitions sociologiques

Je m'appuierai tout d'abord sur la définition de l'espace urbain proposée par le sociologue Richard Sennett. Sa pensée de la ville, développée dans son ouvrage *Building and Dwelling, Ethics for the City*⁴, s'articule autour de deux notions : d'une part, « la ville », caractérisée comme le bâti, l'environnement construit (« *building* »), et d'autre part, « la cité », définie comme la manière d'habiter la ville, d'interagir avec elle, et à partir de laquelle peut se former une conscience collective et politique de l'habitat (« *dwelling* »).

³ Certeau, Introduction.

⁴ Richard Sennett, *Building and Dwelling, Ethics for the City*. New York : Penguin Random House, 2018.

L'articulation entre les autorités locales construisant l'environnement urbain et les citoyens qui le parcourent est au cœur des réflexions du sociologue. Selon lui, depuis la Seconde Guerre mondiale, une cassure entre « la ville » et la « cité » s'est opérée. La ville ne semble pas offrir au citoyen, devenu de moins en moins conscient de son environnement, la possibilité de l'habiter⁵ véritablement.

Le sociologue français, Henri Lefebvre, dans son ouvrage *La production de l'espace*, analyse également ce point de rupture, en articulant les notions d'« espace conçu » et d'« espace vécu »⁶. Il associe l'« espace conçu » à « celui des savants, des planificateurs, des urbanistes, des technocrates « découpeurs » et « « agenceurs » ». Ce premier type d'espace reflète une « ville pensée, rationalisée, formalisée, découpée, agencée par ceux qui ont le pouvoir de produire les cadres matériels de la vie urbaine »⁷. Il met en avant un second type d'espace qui s'oppose au premier : « « l'espace vécu » défini comme « l'espace de représentation » des habitants, leurs expériences, leurs habitudes et leurs images de la ville d'hier, d'aujourd'hui et de demain »⁸. Cette distinction est particulièrement éclairante pour l'analyse du roman *London Overground*. Son narrateur ne dresse pas seulement l'état des lieux des nouveaux projets d'aménagement urbain le long du nouveau métro aérien, mais il critique avec véhémence l'approche froide et détachée de l'espace urbain par les planificateurs : « *A book is a city. Pritchett echoing Morrison echoes Thomas De Quincey. A never-ending chain that pragmatists, schemers, improvers, grabbers will always try to snap* » (*London Overground*⁹ 39). Le narrateur disqualifie la gouvernance urbaine et renvoie les acteurs du plan à la bassesse de leur intention et à l'inculture de leur représentation de la ville. D'emblée, l'opposition est claire entre l'espace conçu des planificateurs et l'espace vécu du

⁵ *Ibid.*, p. 1, 36, 63.

⁶ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000, p. 48.

⁷ Jean-Marc Stébé, Hervé Marchal, *La sociologie urbaine*. Paris : PUF, 2007, p. 103.

⁸ *Ibid.*

⁹ Les références à ce texte seront désormais abrégées en *LoO*.

livre, et en particulier de cette lignée d'écrivains dont l'écriture fait résonner les « images de la ville d'hier, d'aujourd'hui et de demain » le long d'une chaîne textuelle infinie (« *a never-ending chain* »). Cette remarque métatextuelle vise également à expliciter la démarche de l'auteur : l'écriture s'attaque à l'espace conçu de la ville. Le terme de « découpeurs d'espace » cible le rapport de prédation que les politiques urbaines entretiennent avec la ville, notamment à travers la figure du train qui sectionne littéralement les quartiers londoniens : « *Rotherhithe is a tumour, a non-malignant nodule, a hump cut off by the red strip of the railway, infiltrated by docks given over to retail parks and leisure boats* » (LoO 53). Le narrateur emprunte le vocabulaire médical pour faire le diagnostic de la ville souffrante. Le train coupe, blesse et excise des tumeurs dans les quartiers d'une ville-corps en proie à la maladie. Le récit file la métaphore de la ville organique en relevant de manière chirurgicale la présence d'hémorragies dans chaque quartier affecté par les transformations urbaines : « *Hoxton bleeds into Clapham Junction, into Willesden, into Kensal Rise, into Highbury & Islington* » (LoO 60). L'écoulement du sang depuis les plaies des différents quartiers-organs, symbolise ainsi la rupture entre la ville et ses habitants. Les champs lexicaux de la blessure physique (« *wound* », « *harm* », « *scars* ») ou de la maladie (« *disease* ») construisent la représentation de la ville pathologique, de la ville meurtrie. Ce motif de la blessure est également présent dans le roman *Last Orders* de Graham Swift à travers la comparaison entre le marché de Smithfield et un cœur écorché (« *bleeding heart* ») et l'image des corps éventrés des Londoniens suggérés par les étalages de viande :

How Smithfield was the true centre, the true heart of London. Bleeding heart, of course, on account of the meat. How Smithfield wasn't just Smithfield, it was Life and Death. That's what it was: Life and Death. Because just across from the meat market there was St Bart's hospital, and just across from Bart's was your Old Bailey Central Criminal Court, on the site of old Newgate prison, where they used to string 'em up regular. So what you had in Smithfield was your three Ms: Meat, Medicine and Murders. (*Last Orders*¹⁰ 26)

¹⁰ Les références à ce texte seront désormais abrégées en *LaO*.

As if, if it's true what he always used to yanter on about and only because his old man used to spout the same, that Smithfield is the heart of London, bleedin 'eart-a-Lunnun, then the red lines of the bus routes must be the arteries, bleedin arteries, and veins. (*LaO* 230)

La proximité du marché de viande avec l'hôpital et la prison semble laisser entendre que les institutions participent à ce découpage. La métaphore corporelle de la ville se poursuit plus loin : du cœur de Smithfield partent les lignes de bus, comparées à des artères et des veines. Ouvrant sa biographie de Londres sur un chapitre intitulé « The City as Body », l'écrivain Peter Ackroyd reprend à son compte le motif de la ville-corps, véritable *topos* de la littérature de Londres, et retrace ses différents traitements dans la fiction. Il représente la ville comme coupée net par ses grandes voies de communication, qui, telles des artères, conduisent le sang vers les tissus, d'où s'échappent des routes secondaires comme des veines : « *the byways of the city resemble thin veins and its parks are like lungs. In the mist and rain of an urban autumn, the shining stones and cobbles of the older thoroughfares look as if they are bleeding* »¹¹. La dimension organique attribuée aux aménagements urbains transforme la topographie de la ville en corps.

Les œuvres plastiques offrent également des représentations particulièrement évocatrices de cartes somatiques. La collection de peintures de l'artiste britannique Damien Hirst « Black Scalpel Cityscapes », réalisées en 2014, résonne avec la représentation crue qu'Iain Sinclair véhicule de la ville scarifiée. Ces immenses toiles représentent des vues aériennes de dix-sept villes, dont Londres, et sont composées uniquement de matériel chirurgical tel que des scalpels, des lames de rasoir ou des aiguilles sur fond noir :

¹¹ Peter Ackroyd, *London: The Biography*, *op. cit.*, p. 1.



Figure 1 – Damien Hirst, « London », *Black Scalpel Cityscapes*, 2014.



Figure 2 – Damien Hirst, « London (detail) », *Black Scalpel Cityscapes*, 2014.

Les matériaux employés par l'artiste, à l'image du vocabulaire chirurgical présent dans le roman *London Overground*, rendent compte à la fois du caractère brutal et clinique de l'aménagement urbain. La ville apparaît sous un aspect purement musculaire, une chair à vif que l'on égorge, triture, déchiquète. Les deux œuvres mettent ainsi en évidence ce que Michel Foucault nomme la « discipline »¹² des métropoles, « ces méthodes qui permettent le contrôle minutieux des opérations du corps [...] assurent l'assujettissement constant de ses forces et leur imposent un rapport de docilité-utilité »¹³. La création de ces « portraits de villes vivantes » (« *portraits of living cities* ») par Damien Hirst vise à rendre visible, par le biais de scalpels inscrits dans la chair des individus, la souffrance des corps rendus dociles par les processus de rationalisation et d'automatisation de la ville, car derrière ces opérations cliniques que l'on fait subir au tissu urbain, c'est le corps des habitants que l'on incise au scalpel.

Cette douleur est également psychique, comme en témoignent les termes relatifs à la souffrance mentale dont est affectée la ville. Plus précisément, c'est le caractère schizophrénique de la ville qui surgit : « *strict corners of nowhere are schizophrenically divided between the next urban improvement and tired green space with horses and play-farm trappings* » (*LoO* 43). La ville est scindée en deux : d'un côté par la frénésie de construction de nouveaux projets immobiliers urbains, de l'autre par ses espaces verts laissés à l'abandon. L'excès de projets urbanistiques engendre chez ses habitants un vide psychique, les rendant incapables de penser la ville et d'en faire une « cité ». La perte de sens de la ville postmoderne, comme l'évoque Fredric Jameson, provoque l'apparition de maladies psychiatriques : schizophrénie, hystérie, mélancolie et paranoïa. La ville postmoderne rompt la chaîne de signifiants, réduisant les individus à l'expérience d'une pure matérialité de signes dépourvus de sens (« *the schizophrenic is reduced to an experience of pure material*

¹² Michel Foucault, *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975, p. 161.

¹³ *Ibid.*

signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time »¹⁴). Le critique associe également la schizophrénie au développement d'une culture postmoderne fondée sur l'oscillation entre deux pôles antagonistes : d'une part, l'absence de sentiments¹⁵ et, d'autre part, les émotions intenses générées par la perte de réalité et prenant souvent la forme de l'anxiété¹⁶.

Afin de penser une réactivation du dialogue entre habitant et ville, Henri Lefebvre fait émerger la notion de « droit à la ville » : elle se définit par la capacité de la ville à prendre en compte les multiples usages de ceux qui y habitent. Dans *Le droit à la ville*¹⁷, Lefebvre revendique le droit des citoyens à ne pas être exclus de la centralité et à accéder aux réseaux et circuits de communication, d'information, d'échanges. Afin de lutter contre une production de l'espace urbain dominée par les institutions et les technocrates, Lefebvre appelle les citoyens à retrouver un pouvoir de contrôle sur la production sociale de l'espace. Cette problématique du « droit à la ville » est centrale pour les personnages des romans. Dans *London Overground*, c'est la métaphore médicale qui permet de repenser l'organisation politique de la ville. Le narrateur, médecin improvisé, prend le pouls de la ville et analyse ses variations de température (« *like a fever graph* » (*LoO* 37)). Derrière la faiblesse des battements, il repère la persistance de quelques signes vitaux, bien que minimes. Il propose alors une thérapie par le biais de la marche, présentée comme une alternative à la psychanalyse : « *Walking releases the lock gates of memory with greater effect. And the process is not so costive, smoke-stained, airless. Walking therapy, side by side, turn and turn about, counters inhibition. Roles are exchanged like hats. No hierarchy. No punishing fee. No guilt. Narratives bleed into the map* » (*LoO* 209). Face à l'inhibition et à la perte de mémoire

¹⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. op. cit.*, p. 27.

¹⁵ La société contemporaine entraîne un déclin des affects (« *a waning of affects* »), Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism, op. cit.*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 6, 28.

¹⁷ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*. Paris : Anthropos, 1968, p. 146.

déplorée par Fredric Jameson¹⁸, auxquelles s'ajoute le diagnostic sinclairien d'un effondrement vital de la ville, la marche fonctionnerait comme un remède permettant de faire surgir les souvenirs et de réanimer l'interaction entre la conscience des personnages et la ville : elle transforme l'espace urbain en « espace vécu ». Opération violente sur le corps, faisant couler le sang (« *Narratives bleed into the map* »), cette thérapie combinant marche et narration permet néanmoins de vasculariser la ville en réintroduisant une circulation dans les vaisseaux et en reconnectant les cellules malades au reste du tissu urbain. Cette lutte contre les coupures spatiales redonne toute sa vigueur à la démarche péripatétique en écho à celle des artistes britanniques Gilbert & George. Dans leur série *The Rudimentary Pictures*, ils superposent des cartes des rues de Londres sur des agrandissements au microscope de cellules. Apparaît ainsi la fluidité du tissu urbain à travers sa transposition dans le milieu organique :



Figure 3 – Gilbert & George, « Blood City », *In their Element* dans la série *The Rudimentary Pictures*, 1998.

¹⁸ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 27.

Ce nouveau système de signes fondé sur la mise en relation des noms des rues avec les différents liquides organiques (sang, transpiration, urine, larmes, sperme) et axé sur l'évolution de chaque cellule, nous laisse penser que la ville se développe à la façon d'un organisme vivant, immanent et labile. Les cellules évoquent ici, métaphoriquement, les habitants qui occupent chacun un rôle spécifique dans le développement du tissu urbain. Dans *London Overground*, la marche déclenche chez le narrateur les sensations de faim (« *we calculate by degree of hunger* » (LoO 49)) ou des réactions physiologiques comme la transpiration (« *we are salty enough already, sweat dripping down our collars* » (LoO 133)). Cette érection du corps dans la narration met en avant le caractère physiologique de la relation que l'habitant tisse avec la ville.

L'analyse requiert, par ailleurs, une distribution sémantique et conceptuelle du terme usuel « habitant », qui désigne en général les « gens » de la ville. Ce terme est communément utilisé pour désigner à la fois l'habitant de la maison et de la ville. Or, cette dénomination peut paraître limitée car la relation de l'individu à la ville est envisagée uniquement en rapport avec sa résidence¹⁹. Le terme de « citadin », en revanche, implique une relation dynamique plus globale entre l'individu et la société urbaine : le citadin s'inscrit dans la ville mais développe aussi des « manières d'être dans et de la ville », possédant ainsi la capacité de la modifier²⁰. Il demeure cependant difficile de déterminer à partir de quel moment un « habitant » devient « citadin »²¹. Je montrerai, à cet égard, que la citadinité ne dépend pas d'un critère normatif identifiable mais relève plutôt d'un processus de co-construction suivant lequel la ville façonne autant le citadin que ce dernier participe à la fabrique urbaine²². Tout

¹⁹ Michel Bassand dans Thierry Paquot, Michel Lussault, Sophie Body-Gendrot, *La ville et l'urbain, l'état des savoirs*. Paris : La Découverte, 2000, p. 233-243.

²⁰ Jacques Lévy, Michel Lussault, *Dictionnaire de la Géographie et de l'Espace des Sociétés*. Paris : Belin, 2003, p. 160.

²¹ Atelier « Urbanité et vies citadines » (2002-2005), coordonné par Elisabeth Dorier-Apprill et Philippe Gervais-Lambony.

²² Isabelle Berry-Chikhaoui, « Devenir citadin et (ré)inventer la ville : l'exemple des habitants du faubourg sud de Tunis », *La citadinité en questions*, URBAMA, no. 29 et MSV, no. 13, 1996, p. 129-140.

au long de cette thèse, j'envisagerai plusieurs types de citoyens dans la ville afin de rendre compte de leurs pratiques plurielles et d'analyser le niveau d'appropriation, c'est-à-dire d'incorporation de l'habitant à la ville. Celle-ci suppose des seuils d'inclusion spatiale, le renversement de certaines normes, des métissages qui participent à la construction multiple des identités urbaines à différents niveaux d'échelle²³. Enfin, le stade d'inclusion le plus avancé entre l'individu et la ville s'exprime par leur fusion dans la relation dite de « citoyenneté ». Par le terme de « citoyen », la relation de l'habitant avec la ville prend une dimension politique. La fusion opère dans la fluidification du rapport à l'espace et l'absence d'atomisation de l'expérience urbaine : le citoyen est engagé dans des dynamiques spatiales qui intègrent la ville à toutes les échelles et qui ne conçoit pas l'expérience urbaine à partir d'un noyau central. Par la citoyenneté, je désigne donc les différentes formes d'engagement, la recherche de reconnaissance, les revendications et les prises de parole du citoyen dans l'espace, en vue d'une plus grande justice spatiale²⁴. J'inscris donc l'analyse du roman urbain dans le sillage de ce que Henri Lefebvre conçoit comme le « droit à la ville ». Celui-ci interroge la figure du citoyen à partir de la problématique urbaine de sa visibilité et de son audibilité dans l'espace et dans les instances de décision. La citoyenneté implique donc la revendication du droit d'intervention et de participation dans les processus d'édification, d'aménagement et de codification de l'espace commun qu'est la ville.

I.B. Réticularité de la ville mondiale et « non-lieux »

La problématique du droit à la ville est d'autant plus pertinente que l'organisation en réseaux de la ville contemporaine, dont les articulations impliquent différentes échelles, renforce la hiérarchie entre les individus en termes d'accessibilité et de mobilité. Les romans

²³ Isabelle Berry-Chikhaoui, « Les notions de citoyenneté et d'urbanité dans l'analyse des villes du Monde arabe », *Les Cahiers d'EMAM*, vol. 18, 2009, p. 9-20.

²⁴ Programme de recherche « La rénovation urbaine entre enjeux citoyens et engagements citoyens », coordonné par Agnès Deboulet, École d'architecture de Paris-La Villette-IPRAUS.

mettent en avant cette logique de type « réticulaire » développée par les politiques d'aménagement de la ville suivant un système où chaque lieu renvoie à un autre. À l'échelle mondiale, la réticularité relie les grandes métropoles, dont fait partie Londres, transformées en villes mondiales²⁵, d'après les termes de la sociologue Saskia Sassen. Par son appartenance au sommet de la hiérarchie urbaine mondiale, la ville mondiale se distingue par l'accroissement de la circulation des transactions économiques et financières, des manifestations culturelles et des décisions cruciales, accentuant l'interconnexion et l'interdépendance avec les autres villes mondiales. Dans les romans *Swing Time* de Zadie Smith et *London Overground* d'Iain Sinclair, Londres est représentée comme une ville mondiale au travers notamment de ses réseaux de transports, de communication et de biens de consommation pour mettre en exergue combien la fluctuation et l'accélération de ces échanges renforcent la hiérarchisation des individus et leur isolement voire leur atomisation dans l'espace mobile.

Dans *Swing Time*, le temps et l'espace de Londres sont compressés. Accompagnant les déplacements de la célèbre pop star australienne Aimee, la jeune narratrice de *Swing Time* est sans arrêt en mouvement, en voiture ou entre deux avions, communiquant essentiellement par des échanges virtuels : « *My work with and for Aimee happened in cars, mostly, or on sofas, in airplanes and offices, on many kinds of screens and in thousands of emails* » (*Swing Time*²⁶ 131). Si prendre l'avion est devenu plus commun dans un monde globalisé, ce mode de déplacement bouleverse les rapports qu'entretient l'individu avec l'espace et contribue à en réduire les distances. C'est d'ailleurs sans transition que le lecteur est ballotté entre Londres, New York et le Ghana dans les différents chapitres, comme si le monde était à portée de main. Le texte oppose cette frénésie de déplacements de l'individu de la ville mondiale au rythme lent des saisons :

²⁵ Saskia Sassen, *The Global City: New York, London, Tokyo*, op. cit.

²⁶ Les références à ce texte seront désormais abrégées en *ST*.

Other people had seasons to get through, they had to drag themselves through each year. In Aimee's world we didn't live like that. We couldn't even if we'd wanted to: we were never in one place long enough. If we didn't like winter we flew towards summer. When we were tired of cities we went to the beach – and vice versa. I'm exaggerating a little, not by much. My late twenties had passed in a weird state of timelessness. (ST 149)

Ce contraste fait émerger deux classes d'habitants : celui qui, à l'image de la narratrice, vit dans un espace intemporel et flexible (« *a weird state of timelessness* »), oscillant entre différents fuseaux horaires et latitudes, et l'habitant ordinaire soumis au changement annuel des saisons (« *other people* »). L'accès au monde globalisé n'est donc réservé qu'à une partie aisée des habitants. L'individu qui en fait partie se distingue par la domestication de l'espace et du temps : grâce au réseau mondial des transports et de communication, il détient le pouvoir de soumettre l'espace à ses désirs (« *If we didn't like winter we flew towards summer* »). Le déplacement global s'affirme alors comme le mode de vie triomphant de la ville mondiale.

Cet accroissement de la mobilité dénote la prédominance du global sur le local dans la ville mondiale et contribue à diminuer la conscience que l'individu a de son environnement immédiat. La ville globale suppose la rationalisation du rapport au temps et à l'espace par leur quantification respective : les individus sont incités à parcourir le maximum d'espace en un minimum de temps, aux dépens de l'exploration de la nature des relations entre l'individu et son espace. Dans son ouvrage *Le Présent liquide*²⁷, et plus précisément son chapitre intitulé « Si proches, si distants », le sociologue Zygmunt Bauman observe, dans ces espaces hyper connectés, un sentiment de déconnexion par rapport aux lieux et aux individus spatialement proches mais dont l'appartenance sociale et économique est lointaine²⁸. Bauman établit alors une opposition, caractéristique des villes mondiales, entre deux types d'habitants, précisant la distinction de la narratrice évoquée dans le paragraphe précédent. Les premiers font partie de

²⁷ Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide*, trad. Laurent Bury. Paris : Éditions Seuil, 2007.

²⁸ *Ibid.*, p. 73.

ce vaste réseau d'échanges planétaires et se désintéressent de la ville, puisqu'ils ne se sentent pas rattachés au lieu qu'ils habitent, leur préférant le cyberspace²⁹. Les seconds sont coupés du réseau mondial de communication et n'ont accès qu'à un réseau local segmenté, s'appuyant dès lors sur leur autochtonie pour défendre leur intérêt et leur place au sein de la ville³⁰. Cette dichotomie est illustrée à nouveau dans *Swing Time* par le contraste entre la narratrice, qui a rejoint le réseau mondial par sa carrière professionnelle et sa mère. Cette dernière, appartenant à la deuxième catégorie, critique le sentiment de déconnexion avec la ville qu'elle observe chez sa fille, notamment avec son quartier d'enfance : « *People come from somewhere, they have roots – you've let this woman pull yours right out of the ground. You don't live anywhere, you don't have anything, you're constantly on a plane* » (ST 155). Le contraste est introduit par l'opposition entre les « gens » (« *people* ») et sa fille (« *you* ») : les « gens » possèdent un ancrage spatial localisé dont les déplacements sont terrestres (« *roots* »), et revendiquent leur enracinement territorial, tandis que la narratrice, volant dans l'espace aérien, est littéralement déracinée de son lieu de naissance. Évoluant dans un « présent liquide »³¹, elle n'habite nulle part et ne possède rien (« *you don't live anywhere, you don't have anything* »).

Les nouveaux moyens de déplacement urbain sont également au cœur de l'exploration du roman d'Iain Sinclair, *London Overground*, qui met en avant la réduction des habitants des villes mondiales au statut d'usager. Tantôt empruntant le métro aérien, tantôt longeant les rails, le narrateur s'intéresse tout particulièrement aux jonctions ferroviaires (Clapham et Willesden Junction) qui ponctuent le fonctionnement réticulaire du métro londonien. Grandes plateformes articulant de multiples voies ferrées, ces jonctions s'apparentent à ce que Marc

²⁹ « La construction du cyberspace repose sur trois présupposés : tout d'abord, le réseau est entendu comme interconnexion généralisée, ensuite il y aurait des lieux, différents et se ressemblant, à savoir des cerveaux et des ordinateurs et, enfin, serait possible l'hybridation entre homme et machine, du fait de l'assimilation cerveau-réseau-ordinateur », Pierre Musso, « Le cyberspace, figure de l'utopie technologique réticulaire », *Sociologie et sociétés*, vol. 32, no. 2, 2000, p. 32.

³⁰ Zygmunt Bauman, *Le Présent liquide*, op. cit., p.73.

³¹ *Ibid.*

Augé qualifie de « non-lieux »³² : des espaces en transit où les individus sont réduits à leur seule fonction d'usagers³³. Produisant des mouvements incessants d'allers et retours (« *comings and goings between systems: junction and terminal* » (LoO 119)), le « non-lieu » désactive paradoxalement tout processus relationnel, de sorte que la dialectique entre multitude et solitude, énoncée par Charles Baudelaire dans son poème « *Les Foules* »³⁴, est inopérante dans la ville du XXI^{ème} siècle. S'y substitue la modalité purement disjonctive de la solitude et de la similitude³⁵ : « alors que c'est l'identité des uns et des autres qui faisait le « lieu anthropologique », à travers les connivences du langage, les repères du paysage, les règles non formulées du savoir-vivre, c'est le non-lieu qui crée l'identité partagée des passagers »³⁶. La jonction, empruntée par l'individu intégré au réseau technologique, ne le relie en aucun cas aux habitants de l'espace urbain³⁷ : elle produit une identité vide définie par l'interchangeabilité, soit l'indiscernabilité entre les lieux et entre les individus. Il ne subsiste entre les individus que le partage du statut de passager d'un même système de transport (« *They belonged to the Ginger Line, as they called the recently completed circuit of the London Overground railway* » (LoO 12)). Les lieux perdent leur spécificité dans la ville réticulaire au profit de l'isotopie du système dont le maillage privilégie l'intermodalité dans les chaînes de déplacement : « *The Overground, linking everywhere with everywhere* » (LoO 13). La répétition de l'adverbe « *everywhere* » et le jeu sur la lettre miroir « w », renforcent l'idée de similitude générée par l'espace fluide et homogène du « non-lieu ». Ainsi, alors que

³² « Les non-lieux, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète », Marc Augé, *Non-Lieux, op. cit.*, p. 48.

³³ *Ibid.*, p. 127.

³⁴ « Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond », Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil, 1968 [1869], p. 155.

³⁵ Marc Augé, *Non-Lieux, op. cit.*, p. 130.

³⁶ *Ibid.*, p. 127.

³⁷ Le réseau technologique du train aérien ne s'apparente pas à l'omnibus qui engendre un autre type de contact entre les habitants : « *Lives that have no business mingling with one another sit side by side upon the omnibus* », Salman Rushdie, *The Satanic Verses, op. cit.*, p. 314.

les non-lieux prolifèrent, l'individu fait l'expérience de nouvelles formes de solitude³⁸.

I.C. Une ville de la fracture sociale et raciale

La métropolisation des villes creuse les fractures sociales et raciales internes au territoire londonien. Le géographe américain Edward W. Soja met en lumière les effets du capitalisme sur l'organisation spatiale urbaine : il produit un espace éminemment hiérarchisé qui accentue la différenciation centres-périphéries³⁹. Deux facteurs majeurs ont affecté la ville de Londres et accru le gouffre entre les différentes catégories sociales : l'élection de Margaret Thatcher en 1979 qui a accéléré la dérégulation économique du pays et la crise mondiale du crédit de 2007 suivie d'une série de mesures d'austérité⁴⁰. Dans *NW*, lorsque le personnage de Natalie traverse à pied son quartier du nord-ouest (de Shoot up Hill jusqu'à Fortune Green), elle observe les disparités économiques, particulièrement flagrantes aux marges de la ville :

They crossed over, Natalie Blake and Nathan Bogle, and kept climbing, past the narrow red mansion flats, up into money. The world of council flats lay far behind them, at the bottom of the hill. Victorian houses began to appear, only a few at first, then multiplying. Fresh gravel in the drives, white wooden blinds in the windows. Estate agent's hoarding strapped to the front gate. (*NW* 314)

Natalie saisit le contraste entre les HLM de Shoot up Hill et les manoirs victoriens cossus au sommet de la colline de Fortune Green. La montée est littérale et symbolise la polarité du paysage économique londonien (« *climbing, [...] up into money* »).

Dans son essai intitulé « Fences: A Brexit Dairy »⁴¹, Zadie Smith souligne la

³⁸ Marc Augé, *Non-Lieux, op. cit.*, p. 117.

³⁹ Edward W. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory, op. cit.*, p. 92.

⁴⁰ Le plan d'austérité du Royaume-Uni de 2010 vise à réduire les dépenses publiques de 6,2 milliards de livres : 500 000 emplois publics sont supprimés, plusieurs allocations sociales sont réduites et la TVA est augmentée. (Antoine Math, « La généralisation à tous les pays des plans d'austérité : une rigueur budgétaire très inégale », *Chronique internationale de l'IREs*, no. 127, novembre 2010).

⁴¹ Zadie Smith, *Feel Free*. New York : Hamish Hamilton, 2018, p. 42.

consolidation d'une ségrégation raciale et sociale à Londres. La romancière affirme que les barrières ne sont pas seulement métaphoriques : le mur, véritable motif de son essai (« Fences ») et de son roman *NW*, joue un rôle clé et met en exergue les divisions croissantes qui séparent les personnages, pourtant résidents du même quartier du nord-ouest. Ainsi, Felix, narrateur de la deuxième section, constate que les écoles deviennent de véritables ghettos sociaux, religieux et ethniques : « *the walls have grown taller outside the Jewish school and outside the Muslim one* » (*NW* 169). Ces murs encerclent également les HLM, comme en témoigne Keisha, la troisième narratrice, contrainte de les longer :

It was clear that Keisha Blake could not start something without finishing it. If she climbed the boundary wall of Caldwell she was compelled to walk the entire wall, no matter the obstructions in her path (beer cans, branches). (*NW* 180)

She reached Caldwell's boundary wall. She walked the length of the back wall, looking down at the green verge that climbs from the low basin up to street level. She walked along the wall from one end to the other and back again. She seemed to be seeking some sign of perforation in the brick. She kept retracing the same area. (*NW* 304)

Conçu comme une limite (« *boundary wall* »), le mur ne donne pas la possibilité d'une traversée, mais impose à Keisha un mouvement longitudinal. Cette ligne introduit des coupures assignées qui compartimentent l'espace⁴² et en dessinent les contours. Selon Deleuze, les sociétés modernes sont caractérisées par une « segmentarité dure », provenant d'un pouvoir central qui géométrise l'espace afin de créer des « machines à faire voir et à faire parler »⁴³. Ce pouvoir produit des courbes de visibilité et d'énonciation isolant les sujets et quadrillant le quartier du nord-ouest. Dans son chapitre intitulé « L'inhabitable », Georges Perec dresse une liste de ces espaces qui ne peuvent être habités :

⁴² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 621-622.

⁴³ Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous : textes et entretiens (1975-1995)*. Paris : Éditions de Minuit, 2003, p. 316.

L'inhabitable : le parqué, l'interdit, l'encagé, le verrouillé, les murs hérissés de tessons de bouteilles, les judas, les blindages

L'inhabitable : les bidonvilles, les villes bidons⁴⁴

Afin d'analyser ces lignes prédéterminées qui organisent le régime du visible et du dicible, il nous faut retourner à Michel Foucault car sa notion centrale de « dispositif » permet de penser les rapports entre pouvoir, espace et habitants. Tout dispositif est de nature stratégique, c'est-à-dire qu'il vise à orienter, et même gouverner l'action d'un ensemble d'éléments hétérogènes. De ce fait, il résulte nécessairement du croisement de relations de pouvoir avec des relations de savoir, les unes produisant des effets par différents modes de gouvernance, les autres calculant, testant, décrivant, inventoriant, etc., par différents modes d'observation et d'évaluation. Un « dispositif » est constitué comme un « réseau » d'éléments : « un ensemble résolument hétérogène, comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques ; bref, du dit aussi bien que du non-dit »⁴⁵. Organisé par des composantes aussi bien immatérielles que physiques, le « dispositif » prend forme grâce à des « collaborateurs » ou des « agents »⁴⁶ qui visent à répartir des individus dans l'espace segmenté et à articuler leurs différents énoncés. Les agents appliquent des techniques de clôture et de quadrillage de l'espace afin de maîtriser l'emplacement de chaque individu et de garantir leur obéissance⁴⁷, c'est-à-dire de générer un certain type de comportement. Giorgio Agamben, dans son ouvrage *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, reprend cette notion et l'applique à notre période contemporaine, qui, au stade le plus avancé du capitalisme, connaît une

⁴⁴ Perec, p. 176.

⁴⁵ Michel Foucault, « Le jeu de Michel Foucault » dans *Dits et écrits*, tome II. Paris : Gallimard, 1994 [1977], p. 299.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ Michel Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 166.

prolifération de dispositifs⁴⁸. Selon lui, il n'y a pas un seul instant où la vie des individus n'est pas modelée ou contrôlée par l'un de ces dispositifs⁴⁹. Il élargit ainsi le concept à tout ce qui détient « la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »⁵⁰, prenant pour exemple l'écriture, la littérature, la philosophie, l'agriculture, les cigarettes, les ordinateurs, les téléphones portables et la langue. Ainsi, j'associerai les modes de discours dominants mis en évidence et déconstruits par les romans, aux « dispositifs », dans l'acception du terme de Giorgio Agamben. Ces procédés apparaissent comme une problématique centrale des romans, contribuant au processus de désubjectivation des habitants, puisque les activités de gouvernance sont dépourvues d'ancrage dans la fondation de l'être : « Les sociétés contemporaines se présentent ainsi comme des corps inertes traversés par de gigantesques processus de désubjectivation auxquels ne répond aucune subjectivation réelle »⁵¹. Contrairement aux dispositifs disciplinaires chez Foucault, les chaînes organisationnelles du pouvoir ne cherchent plus, par leur diffusion, à produire des modes de subjectivation particuliers. Les romans décrivent au contraire comment la segmentation sociale de l'espace londonien inhibe les procès de subjectivation.

Les « dispositifs » de la ville de Londres sont également teintés de nouvelles formes de colonisation jouant un rôle majeur dans l'organisation de la métropole. La société britannique est marquée dans les romans par ce que le sociologue anglais Paul Gilroy appelle « la mélancolie postcoloniale »⁵², état dont l'origine provient du fameux discours « Rivers of Blood » prononcé par le politicien conservateur anglais Enoch Powell en 1968. Dans ce discours, Enoch Powell annonce la crise de l'identité nationale britannique, mise en danger

⁴⁸ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 30.

⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

⁵² Paul Gilroy, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*. Londres : Routledge, 2004.

par l'arrivée des vagues successives d'immigrés de l'ancien Empire colonial⁵³. Selon Paul Gilroy, ce discours a eu une forte résonance en Grande-Bretagne et a mis en évidence les fractures raciales de l'espace britannique et du territoire londonien. Chaque zone urbaine reflète la répartition spatiale des immigrés, faisant émerger de véritables ghettos racialisés : dans *The Buddha of Suburbia*, la banlieue de Bromley (au sud de Londres) apparaît comme le lieu emblématique de la communauté pakistanaise et dans *Brick Lane*, le quartier éponyme (dans l'Est londonien) regroupe une grande partie de la communauté bangladaise. À rebours de l'image d'un espace cosmopolite où les cultures se mélangent, les romans mettent l'accent sur l'échec des contacts dans un espace marqué par l'influence persistante d'un discours néocolonialiste. Ce discours véhicule un racisme institutionnalisé se traduisant par des formes de marginalisation sociale inhérentes à la globalisation⁵⁴. En proie à la « mélancolie postcoloniale », la société produit la fragmentation des modes de vie, le repli sur soi des citoyens non immigrés et un sentiment de rejet de la figure de l'immigré, lequel renvoie à la disparition de l'empire colonial⁵⁵. Les références aux discours du Front National (*National Front*) dispersées dans les textes de *Brick Lane* et *The Buddha of Suburbia* illustrent bien la persistance d'un tel sentiment néocolonial au XXI^{ème} siècle.

Le critique Philip Hensher affirme que la division narrative du roman *NW* en différentes sections, prises en charge par trois narrateurs-personnages distincts qui ne se rencontrent pas – Felix, le narrateur-personnage de la deuxième section du roman ne rejoint jamais physiquement Leah et Natalie, les deux autres narratrices – reflète le caractère segmenté de la société londonienne : « *the structural division between characters who will never meet enacts*

⁵³ Enoch Powell, « Rivers of Blood », discours délivré lors d'un rassemblement conservateur à Birmingham, avril 1968.

⁵⁴ Jesse van Amelsvoort, « Between Forster and Gilroy: Race and (Re)connection in Zadie Smith's *NW* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 37, no. 2, automne 2018, p. 428.

⁵⁵ *Ibid.*

a society in deep disruption »⁵⁶. Le roman *NW* marque alors un tournant dans la fiction de la romancière, car cet échec des rencontres constitue une différence notable avec le roman *White Teeth* de Zadie Smith qui favorise les liens intergénérationnels, et plus particulièrement entre la première et seconde génération d'immigrés. L'espoir d'un multiculturalisme naissant au XXI^{ème} siècle, décrit dans le roman *White Teeth* publié en 2000, s'est évanoui dans *NW* au profit d'une ville plongée dans la discorde. L'esthétique des rencontres avortées dans *NW* dépeint l'échec du multiculturalisme dans une Europe où la question migratoire et son corollaire l'intégration sont devenus des sujets brûlants. Le fragment intitulé « *In the playground* » illustre ces conflits intercommunautaires : l'aire de jeu pour enfant apparaît comme un terrain d'affrontements et de contestation territoriale, un lieu où se manifestent ostensiblement les fractures sociales et ethniques :

You can't smoke in a playground. It's obvious. Any half-civilized person ought to know that.

Yes, agreed Natalie. Yes, of course.

Is he still smoking? Asked the old white lady.

Natalie leaned forward on the bench. He was still smoking. About eighteen years old. He was with two other kids: a white boy with terrible acne and a very pretty girl in a grey tracksuit and neon-yellow Nike. The girl was doing what Natalie and her friends used to call 'lounging' or 'plotting' – i.e. she sat between the white boy's legs with her elbows on his knees in a lazy summertime embrace. And they looked quite nice together, lounging on the roundabout. But it could not be denied: the smoking boy was standing on the roundabout. Smoking.

I'm going to give them all a piece of my mind. Said the old white lady. They're all off that bloody estate.

The old lady went over [...]

The old lady returned.

Is he still smoking? He was very rude to me.

Yes. Said Natalie Blake. Still smoking.

PUT IT OUT. Shouted the old lady.

(*NW* 284)

Le terrain de jeu, point de rassemblement entre les différentes communautés du quartier, est ici le lieu d'une dispute occasionnée par la fumée de cigarette. L'escalade verbale, rendue audible par l'emploi des lettres majuscules et des répétitions, témoigne des frictions et de la défiance quant à la possibilité d'un multiculturalisme au sein des quartiers londoniens. Dans

⁵⁶ Philip Hensher, « *NW* by Zadie Smith: Review », *The Telegraph*, septembre 2012.

son roman *Brick Lane*, publié en 2004, Monica Ali fait allusion aux tensions croissantes avec l'islam, à la suite des attentats du 11 septembre 2001 à New York :

A pinch of New York dust blew across the ocean and settled on the Dogwood Estate. Sorupa's daughter was the first, but not the only one. Walking in the street, on her way to college, she had her hijab pulled off. Razia wore her Union Jack sweatshirt and it was spat on. 'Now you see what will happen,' said Chanu. 'Backlash.' (*Brick Lane*⁵⁷ 368)

La description de la poussière provenant de New York et recouvrant métaphoriquement la résidence HLM de Dogwood, dans le quartier de Brick Lane à Londres, symbolise le climat de peur et de méfiance qui s'est propagé en Europe. Le récit dépeint ainsi les humiliations subies par la communauté musulmane féminine installée à Londres, comme les crachats ou le hijab arraché, mentionnés dans le passage ci-dessus. Ces actes islamophobes soulignent donc les failles du discours autour d'une « multiculturalité » londonienne.

Les romans mettent en exergue les effets de fracturation, de fragmentation et de hiérarchisation produits par les différents dispositifs discursifs et spatiaux qui structurent la ville de Londres. L'individu intégré au réseau mondial triomphe au détriment de ceux qui n'y ont pas accès. J'examinerai désormais les spécificités de cette rationalisation accrue de l'espace urbain contemporain. J'explorerai les processus de nomination et la multiplication des signes écrits dans l'espace public, incitant les individus à parcourir passivement et indifféremment la ville au détriment des trajectoires singulières de l'exploration citadine.

⁵⁷ Les références à ce texte seront désormais abrégées en *BL*.

II. Une topographie prédéterminée et surdéterminée

La topographie de Londres est jalonnée par une signalétique qui prédétermine l'espace urbain contemporain : que ce soit à travers les noms des rues, les cartes ou encore les navigateurs *Google Maps*, l'espace est rationalisé et répertorié en données stables. L'habitant est alors transformé en usager ou en consommateur, car l'espace public, saturé d'enseignes de magasins ou de publicités, devient un lieu de consommation ou de divertissement. La vision sous-tend les rapports car la surabondance des éléments visuels sollicite le regard des personnages au détriment des autres sens. Fléchant leur parcours et créant ainsi une sorte d'hyperréalité, la signalétique des pancartes ou des écrans prime sur la réalité physique. Le passé de la ville, réhabilité à travers une politique du patrimoine, est également mis en spectacle et impose aux habitants une certaine mémoire figée de leur espace.

II.A. Une ville-concept : nomenclature et cartographie

Dans les romans, l'espace londonien est présenté comme une réalité prédéterminée, réglementée par des normes urbaines. Les éléments scripturaux, et plus particulièrement la nomenclature référentielle, créent une signalétique qui quadrille l'espace urbain londonien : les noms de rues et les codes postaux établissent ainsi des repères stables pour les habitants⁵⁸. Ces lieux homogènes, continus et propres à tous constituent ce que Michel de Certeau appelle la « ville-concept »⁵⁹. Cette ville-concept est planifiée car l'espace est conçu par une gouvernance urbaine verticale à partir d'un nombre fini de propriétés stables et dissociables. L'importance accordée aux données cardinales souligne la dimension euclidienne de la ville, appréhendée comme un espace circonscrit composé d'une juxtaposition de lieux

⁵⁸ Le narrateur-voyageur, dans le chapitre intitulé « Les villes et les signes » extrait du roman *Les villes invisibles* d'Italo Calvino, critique « cette épaisse enveloppe de signes » qui caractérise la ville imaginaire de Tamara : « le regard parcourt les rues comme des pages écrites : la ville dit tout ce que tu dois penser, elle te fait répéter son propre discours, et tandis que tu crois visiter Tamara tu ne fais qu'enregistrer les noms par lesquels elle se définit elle-même et dans toutes ses parties », Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 22.

⁵⁹ Certeau, Introduction.

quantifiables. Dans ses romans, Zadie Smith donne à voir cette « ville-concept » : le titre du roman *NW*, met en exergue le code postal officiel du quartier du nord-ouest, présenté comme un instrument de fixation et de découpage d'une ville déterminée par les données cardinales. La deuxième section du roman se découpe selon les coordonnées géographiques qui figurent sur les plaques des rues (NW6 et W1), renforçant ainsi le caractère abstrait d'une ville qui n'évoque rien à ses habitants.

Le processus de nomination, décidé par le Conseil de Londres mais aussi par des promoteurs immobiliers à l'origine de nouveaux bâtiments ou complexes résidentiels, n'est pas le fruit d'un travail collaboratif et manque souvent d'adéquation avec la vie de ses habitants. Dans *NW*, la narratrice tourne ainsi en dérision l'appellation des barres d'immeubles de la cité de Caldwell nommées Smith, Hobbes, Bentham, Locke, Russell (*NW* 305). Les noms des économistes libéraux et des philosophes utilitaristes anglais évoquent une vision économique et politique diamétralement opposée au quotidien des habitants de la cité, et ces derniers ne semblent pas bénéficier de la théorie de la « main invisible » défendue par l'économiste anglais Adam Smith⁶⁰. Dans la cité de Caldwell, la référence au panoptique, imaginé par Jeremy Bentham comme outil de surveillance, est ironiquement détournée par l'image de l'enfant : depuis son balcon bétonné, il utilise un télescope pour surveiller le parc où se réunissent les vendeurs de drogues : « *Opposite, on the long concrete balcony that runs the length of Bentham, a fat white boy stood with a telescope on a stand, pointed down, into the car park instead of up at the moon* » (*NW* 306). L'enfance, traditionnellement associée à la rêverie et à l'observation des étoiles, est ici pervertie par le profit et la réalité quotidienne du trafic de drogue dans les cités. Le roman met ainsi en lumière le clivage entre nom propre

⁶⁰ Adam Smith, *Wealth of Nations*. New York : Cosimo Inc, 2007 [1901].

et référent, processus de nomination et expérience des personnages⁶¹.

Dans *London Overground*, Iain Sinclair dépeint ces mêmes forces de rationalisation illustrées par le développement du métro aérien. Le plan du métro établi par l'organisme public *Transport for London* (TfL) constitue un instrument de pouvoir, car la nomenclature des stations est souvent coupée de toute référence physique : « *But Overground stations make as free with geography as the namers of new educational establishments. Want Brighton University? Try Hastings. And don't expect to find a cruise liner moored at Surrey Quays* » (LoO 33). Employant le terme de « quais » sans se soucier de leur présence géographique, les exécutifs locaux dictent une réalité avec ses propres règles. Ainsi, Certeau oppose la carte totalisante aux récits traverseurs d'espace. Alors que le « *tableau* » caractérise la carte, les « *mouvements* », quant à eux, définissent le récit, de sorte que deux logiques s'affrontent : « *voir* » et « *aller* ». D'une part, « *voir* », dans le cas de la carte, car celle-ci définit une scène totalisante, où des éléments d'origines disparates forment des tables de résultats lisibles. D'autre part, « *aller* », dans le cas du récit, car ce dernier privilégie des « actions spatialisantes »⁶². De la même manière, le narrateur de *London Overground* affiche une méfiance envers les cartes peu fiables et liées à des intérêts commerciaux ou idéologiques : « *we have to recognise the fundamental untrustworthiness of maps: they are always pressure group publications. They represent special pleading on behalf of some quango with a subversive agenda, something to sell. Maps are a futile compromise between information and knowledge. They require a powerful dose of fiction to bring them to life* »⁶³. Seule la fiction permet de donner vie aux cartes abstraites. Les cartes du nouveau métro aérien et leurs concepteurs (« *the map's commissioner* ») sont fréquemment pris pour cible et tournés en

⁶¹ Les romans sont ambivalents au sujet des noms propres attribués aux aménagements urbains : d'une part, ils remettent en question les nouveaux processus de nomination provenant des promoteurs immobiliers, d'autre part, ils réhabilitent certains noms comme marqueurs de l'histoire oubliée de Londres.

⁶² Certeau, p. 176.

⁶³ Iain Sinclair, *Lights Out For the Territory*. Londres : Penguin, 2003, p. 142.

dérision :

As soon as the map is drawn, territory is copyright to the map's commissioner. The 'Completed London Overground', like a trail of ginger gunpowder, reduces the complexity of the city to a whiteboard presentation. (*LoO* 62)

La cartographie met en avant une simplification de l'espace comme un tableau blanc (« *a whiteboard presentation* »), dépourvu de relief, transformant la réalité rugueuse en surface plane lisible. Composé de symétries, colonnes, diagonales et répétitions d'angles, le plan du métro rationalise une réalité beaucoup plus irrégulière⁶⁴. La carte correspond alors à ce que Gilles Deleuze nomme un « espace strié »⁶⁵, constitué de lignes parallèles et perpendiculaires, privilégiant une vision éloignée offerte par la constance de l'orientation qui met en avant une perspective centrale⁶⁶. Par le biais de l'image de la poudre à canon (« *like a trail of ginger gunpowder* »), le narrateur compare la volonté de contrôle du territoire des membres de la commission des transports (*TfL*) aux stratégies militaires du temps de l'empire colonial britannique. Or, les cartes, à l'origine destinées aux opérations militaires, semblent désormais orientées vers des stratégies de consommation ou de divertissement. Les points sur les cartes ne représentent plus des zones de bombardement ou de ravitaillement, mais des stations de métro dédiées à la consommation de produits⁶⁷.

II.B. Une ville technologique

Les romans représentent Londres comme une « ville prescriptive » selon les termes du sociologue américain Richard Sennett, c'est-à-dire une ville où la technologie dicte la manière dont les habitants doivent utiliser l'espace⁶⁸. Ainsi, Londres s'apparente aux villes

⁶⁴ Sebastian Groes, « 'In Preordained Patterns': Peter Ackroyd and the Voices of London », dans *The Making of London*, *op. cit.*, p. 134.

⁶⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 614.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Je nuancerai ces propos au cours de la thèse en montrant que d'autres types de cartes de Londres ont rendu possible une pratique spatiale par ses citoyens, comme c'est le cas du mini-atlas A-Z des rues de Londres.

⁶⁸ Richard Sennett, *Building and Dwelling*, *op. cit.*, p. 144.

intelligentes décrites par Sennett, dont l'objectif est de rendre l'espace fonctionnel et le mouvement de ses habitants efficace. La ville prescriptive est une « ville fermée »⁶⁹ car elle privilégie l'injonction et dissimule le système complexe de son fonctionnement. Elle s'érige alors comme un système hermétique, régi par les grandes entreprises informatiques qui lissent les relations entre les habitants plutôt que de les inciter à une co-production⁷⁰. Le triomphe de la fonctionnalité rejette toute possibilité d'interrogation de l'espace par ses habitants, les privant de la possibilité de créer des parcours individuels⁷¹. Dans les romans de Zadie Smith, la reproduction de l'itinéraire du navigateur *Google Maps* illustre la manière dont la technologie planifie les trajets des habitants. *Google Maps*, outil d'organisation de la ville technologique, conçoit l'espace londonien comme une articulation de lieux représentés par les lettres A et B :

From A to B:
 A. Yates Lane, London NW8, UK
 B. Bartlett Avenue, London NW6, UK

Walking directions to Bartlett Avenue, London NW6, UK
Suggested routes

A5	47 mins
2.4 miles	
A5 and Salusbury Rd	50 mins
2.5 miles	
A404/Harrow Rd	58 mins
2.8 miles	

1. Turn left on Yates Lane	40 feet
2. Head south-west towards Edgware Rd	315 feet
3. Turn right at A5/Edgware Rd	1.6 miles
Continue to follow A5	
4. Turn left at A4003/Willesden Ln	0.7 miles
5. Turn left at Bartlett Avenue	0.1 miles

Destination will be on the left

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*, p. 163.

⁷¹ *Ibid.*

Bartlett Avenue, London NW6, UK

These directions are for planning purposes only. You may find that construction projects, traffic, weather, or other events may cause conditions to differ from the map results, and you should plan your route accordingly. You must obey all signs or notices regarding your route. (NW 38)

La ville technologique s'appuie sur la quantification des trajectoires linéaires des individus d'un point A à un point B. L'espace est perçu comme métrique et ne renvoie qu'à du nombre, comme l'indiquent la mention des minutes et des kilomètres. Ainsi, l'itinéraire est toujours prédéfini et quantifié par le GPS dont l'algorithme calcule le temps et la distance parcourus. L'efficacité et la rapidité sont les critères de sélection de cet algorithme qui exclut toute possibilité de hasard. Les déplacements rapides dans l'espace l'emportent sur la possibilité pour l'habitant de faire l'expérience de l'espace⁷², puisque dans la ville technologique où règne le temps de l'urgence, l'individu doit emprunter le chemin le plus court en un minimum de temps.

Dans l'espace digitalement bâti, écrit et fonctionnalisé, les formes et fonctions des lieux sont toujours préétablies et le citoyen est perçu comme un utilisateur : il obéit à des « stratégies »⁷³ selon les termes de Certeau. Les « stratégies » se fondent sur des statistiques, elles visent à classer et calculer « ce qui est utilisé, non les *manières* de l'utiliser ». Opérant des calculs de division de l'espace, elles suppriment « la possibilité de représenter les trajectoires tactiques qui, selon des critères propres, sélectionnent des fragments pris dans les vastes ensembles de la production pour en composer des histoires originales »⁷⁴. Le désir de l'individu est mis à distance et les usagers sont voués à la passivité et à la discipline. Marcher dans la ville consiste alors à suivre un itinéraire prédéfini et circonscrit, indépendamment de la « variabilité des circonstances »⁷⁵. Ce savoir anticipe, nie le temps et le hasard⁷⁶. Dans

⁷² *Ibid.*

⁷³ Certeau, Introduction.

⁷⁴ *Ibid.*, Introduction, p. 58, 140.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 60.

⁷⁶ *Ibid.*

l'exemple précédent, le chapitre entier est pris en charge par le navigateur : l'introduction brute de son discours crée un contraste avec le reste de la narration et met en relief un discours dominant qui annihile les identités de narrateur, d'auteur et de lecteur. L'absence de verbe « *From A to B* » et la voix passive « *Destination will be on the left* » signent la soumission d'un individu à la toute-puissance du langage mathématique, généré par le navigateur qui s'apparente à la figure dominatrice du voyeur. L'individu est assujéti à cette vision totalisante, comme le souligne la prédominance de l'injonction retranscrite par l'emploi du mode impératif : « *turn left* », « *head south-west* », « *turn right* ». Associant les itinéraires à des mouvements téléologiques et linéaires abstraits, régis par un système de codes, d'un point A à un point B, la ville prescriptive établit des lieux homogènes et met de côté la possibilité d'une géographie singulière. L'individu n'a plus besoin de se situer sur une carte papier, puisque la carte digitale le localise en un clic. Son environnement proche lui apparaît immédiatement sans avoir pu prendre le temps de trouver sa place dans la vaste topographie de la ville. Alors que faire l'expérience de l'espace, ou « pratiquer l'espace », selon les termes de Certeau, consiste pour le piéton à suspecter, hasarder, transgresser l'espace, les stratégies scientifiques visent à isoler le sujet de son environnement⁷⁷. Dans cet extrait, la capacité de questionnement de l'individu est mise à mal, puisque la possibilité d'un itinéraire alternatif n'est pas disponible. L'expansion technocratique de la ville de Londres conduit alors à renforcer la séparation entre le lieu circonscrit et le sujet, perçu comme extériorité distincte du lieu et dépourvu de re-création imaginaire.

II.C. L'excès des inscriptions urbaines

Dans les romans du corpus, l'espace londonien contemporain est appréhendé comme un espace surdéterminé caractérisé par l'excès. Selon Marc Augé, le motif de l'excès définit

⁷⁷ *Ibid.*, Introduction.

les grandes métropoles à l'ère de ce qu'il appelle « la surmodernité »⁷⁸. La prose exubérante et dense du récit de *London Overground* reflète les surplus textuels et sensoriels qui façonnent le quotidien de l'habitant des grandes métropoles. Marc Augé décrit l'espace métropolitain comme saturé en raison de l'envahissement d'une multitude de supports textuels (panneaux, écrans, affiches)⁷⁹. Le recours à la technique du collage, visible dans le texte par le changement de typographie, contribue à reproduire cette signalétique de la ville. À l'instar des collages des peintres cubistes du début du XX^{ème} siècle qui intègrent les éléments de la vie moderne comme les journaux ou affiches publicitaires dans leur peinture, le roman reproduit les publicités pour le nouveau métro aérien : « *A NEW WORLD CLASS, AFFORDABLE RAILWAY. A boast painted down the side of the only way left to cross the tracks and gain access to Whitechapel Station* » (LoO 45). A visée souvent publicitaire, cette signalétique attire l'œil du citoyen qui emprunte quotidiennement le métro et dont le trajet constitue essentiellement un « voyage de l'œil »⁸⁰. Pour Certeau, « de la télé au journal, de la publicité à toutes les épiphanies marchandes, notre société cancérise la vue, mesure toute réalité à sa capacité de montrer ou de se montrer et mue les communications en voyages de l'œil »⁸¹. Dans *London Overground*, les stations de métro sont dépeintes comme des espaces où s'accumulent des publicités destinées à des millions d'usagers. Le narrateur décrit la station de métro de Haggerston comme envahie d'un tintamarre de textes :

The far wall, beyond the mural, is loud with consumer spectacle, popular books and theatre events attractive to the passing throng: a blitz of posters above a rack of bikes.

The floor has a magic carpet advertising the City Mills development that has replaced the long-established neighbourhood estate. BRAND NEW 1, 2, 3 BEDROOM HOMES. REGISTER YOUR INTEREST FOR THE NEXT RELEASE. Colourful panels flag up a promised street-market-browsing, art-snacking lifestyle that comes with the purchase. This station, the promotional floor implies, is nothing but an atrium to the better life at City Mills. (LoO 29-30)

⁷⁸ Marc Augé, *Non-Lieux, op. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, p. 121.

⁸⁰ Certeau, Introduction.

⁸¹ *Ibid.*, XLVIII.

La station de métro a disparu sous l'amoncellement des publicités : les murs, mais aussi le sol et les tapis, sont maculés d'images ostentatoires incitant à l'achat de nouveaux ensembles d'appartements, de spectacles ou d'événements. La typographie en caractère d'imprimerie ainsi que l'adjectif « *loud* » reflètent l'impact sensoriel de ce trop-plein visuel. Le narrateur vise littéralement à amplifier le visuel en décrivant le mur comme bruyant et en employant la métaphore militaire du raid aérien de banderoles (« *a blitz of posters* »). Le texte tourne ici en dérision l'hyperbole publicitaire en utilisant lui-même des procédés emphatiques, comparant les stations de métro à des zones de bombardements. Marcher dans la ville pour les piétons est assimilé à un combat dans une forêt d'images, une « épopée de l'œil »⁸². Georges Perec dénonce ce discours de la propagande et de la publicité qu'il retranscrit dans sa section dédiée à « L'inhabitable » :

l'espace parcimonieux de la propriété privée, les greniers aménagés, les superbes garçonnières, les coquets studios dans leur nid de verdure, les élégants pied-à-terre, les triples réceptions, les vastes séjours en plein ciel, vue imprenable, double exposition, arbres, poutres, caractère, luxueusement aménagé par décorateur, balcon, téléphone, soleil, dégagements, vraie cheminée, loggia, évier à deux bacs (inox), calme, jardinet privatif, affaire exceptionnelle⁸³

Faisant la promotion d'appartements de luxe, ce discours envisage l'espace uniquement par le prisme d'une rentabilité rationnelle. Pour Perec, ce langage pragmatique et fonctionnaliste, imposés aux individus, ne leur permet pas d'habiter l'espace.

Ces exemples mettent en exergue des traits typiques de la société postmoderne définie par « une nouvelle culture de l'image et du simulacre »⁸⁴, selon les termes de Fredric Jameson, s'appuyant sur la théorie du philosophe Jean Baudrillard. Ce dernier décrit la société contemporaine comme une société de consommation fondée sur le simulacre, ou plus

⁸² *Ibid.*

⁸³ Perec, p. 177.

⁸⁴ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, op. cit., p. 6.

précisément sur une « dénégation du réel »⁸⁵ : le discours contemporain ne porte plus sur la réalité elle-même mais sur les signes de cette réalité. La prolifération de signes, organisés en réseaux ou systèmes, suggère une dématérialisation progressive de notre culture : les signes tendent de plus en plus à remplacer leur référent⁸⁶. La carte précède alors le territoire ; en d'autres termes, la réalité est déterminée par sa version simulée⁸⁷. C'est bien ce que montre l'image du tapis magique (« *magic carpet* ») qui recouvre le sol de la station de métro, transportant le passager dans une réalité simulée, brouillant les frontières entre futurs complexes résidentiels et la réalité du métro. La station de métro est comparée à un « *atrium* », pièce centrale de ce nouveau complexe de City Mill, dans lequel le voyageur est en immersion. Baudrillard attribue principalement l'émergence de la simulation aux technologies qui dominent le monde contemporain et rendent l'existence plus virtuelle que réelle⁸⁸. Dans *London Overground*, le narrateur décortique ce processus en qualifiant cette réalité simulée ou l'« hyperréel »⁸⁹ de nuage tourbillonnant « d'images d'images » (« *pictures of pictures* ») que l'on découvre en pianotant sur des tablettes : « *much of the swirling cloud of cannibalized imagery, pictures of pictures that could be sustained only by tapping on a tablet, was left in Shoreditch* » (LoO 8). Il condamne cette superposition d'images qu'il associe à du cannibalisme : ces images mangent littéralement l'utilisateur des outils technologiques.

La surenchère des inscriptions se propage dans l'espace de la rue, transformée en espace de consommation : les vitrines encombrées recouvrent les façades des bâtiments dont la matérialité est oblitérée. L'expérience urbaine du piéton en est transformée car il est confronté à une superposition visuelle de mondes. Au lieu de vagabonder librement d'une

⁸⁵ Jean Baudrillard, *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Paris : Éditions Denoël, 1970, p. 33.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 32.

⁸⁷ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, *op. cit.*, p. 10-11.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 183 : « l'hyperréel » est associé à « l'univers de simulation ».

sensation à une autre, d'un souvenir à un autre, les personnages sont pris au piège d'un réseau de textes déjà existants, d'environnements déjà construits, lesquels incitent uniquement à la consommation. Le chapitre central (WI) de la deuxième section de *NW*, relaté par Felix, met en relief la transformation du piéton en consommateur. L'ouverture du chapitre plonge immédiatement le lecteur dans le flot urbain des inscriptions d'Oxford Circus, point de rendez-vous du narrateur et de Tom Mercer : elles saturent les vitrines des magasins et drogueries en tout genre et s'entremêlent avec le cri des vendeurs à la sauvette. Le dialogue ainsi que l'itinéraire des personnages sont sans cesse interrompus par des banderoles comme celle brandie par un marchand de tapis : « *Felix licked a Rizla and watched the boy concede to a Peruvian holding a twelve-foot banner: BARGAIN CARPET SALE 100 YARDS* » (*NW* 121). Le texte reproduit l'écrit figurant sur les pancartes par l'emploi d'une typographie différente et met en lumière l'omniprésence tapageuse et tape-à-l'œil de l'écrit : il recouvre le dialogue et met en sourdine le parler des habitants.

L'intrusion de la technologie renforce la multiplication des écrans, comme en témoignent les SMS que reçoivent les personnages :

Tom, who was long-sighted, drew back from the screen in order to read it: "Our records indicate you still haven't claimed compensation for your accident. You may be entitled to up to £3,650. To claim free reply 'CLAIM'. To opt out text 'STOP'."

'Scam, innit.'

'Oh, I should think so, yes.' (*NW* 131)

Felix et Tom semblent pris au piège d'images virtuelles ne renvoyant qu'à elles-mêmes et typiques de l'« hyperréalité »⁹⁰: les publicités reçues par SMS ne sont fondées sur aucune réalité matérielle, puisqu'aucun accident n'a eu lieu et leur seul but est d'inciter le consommateur à répondre et à alimenter un fil de conversations virtuelles. Dans cette réalité simulée, l'expérience du lieu s'amointrit : le piéton n'existe plus comme corps en interaction

⁹⁰ *Ibid.*, p. 183.

avec son environnement, mais seulement en tant que lecteur errant dans le monde virtuel des écrans toujours plus nombreux. Animé par cette « pulsion de lire », le consommateur atteint un degré maximal de passivité puisqu'il s'affirme comme pur récepteur dans une société transformée en « sémiocratie »⁹¹.

Une autre plongée dans le chaos urbain, à l'échelle de la rue, est offerte au lecteur dans le chapitre 10. Réécriture du chapitre précédent calculé par le navigateur *Google Map*, ce texte semble substituer l'affichage « *street view* » au point de vue panoramique, permettant ainsi de faire l'expérience de la ville à travers les yeux du piéton. Aux antipodes du discours technologique du GPS présentant une réalité lisse et dépourvue d'obstacle, le texte rend compte d'un espace en excès, établissant un catalogue de tout ce qui se manifeste à la vue des habitants :

Polish Paper, Turkish paper, Arabic, Irish, French, Russian, Spanish, *News of the World*. Unlock your (stolen) phone, buy a battery pack, a lighter pack, a perfume pack, sunglasses, three for a fiver, a life-size porcelain tiger, gold taps. Casino! Everybody believes in destiny [...] Deal or no deal? TV screens in the TV shop. TV cable, computer cable, audiovisual cables. (NW 40)

Le recours à la liste suggère un itinéraire prédéterminé et pavé de textes a-poétiques tels que les journaux, pancartes, affiches et écrans : au lieu d'ouvrir l'espace à l'imaginaire, ils créent un encombrement de signes. Fondé sur la répétition, le langage des affiches publicitaires engendre une nouvelle syntaxe et guide le parcours du piéton, comme des panneaux d'indication routière. Les injonctions véhiculées par les verbes « *Unlock* », « *Buy* » bousculent le piéton, tout comme la ponctuation qui reflète le rythme chaotique de la marche : les points d'interrogation ralentissent la cadence alors que les points d'exclamation l'accélèrent. Toute conscience du piéton semble annihilée dans cet extrait. L'individu est cantonné au rôle de lecteur passif de la ville, et la consommation, encouragée par le discours publicitaire, devient le point d'articulation et le but de tout itinéraire.

⁹¹ Certeau, p. 53.

II.D. Une ville-musée

Ce télescopage des signes contribue à remanier certains bâtiments en lieux de spectacle. Selon Marc Augé, la surmodernité a transformé certaines villes en musées, reconvertissant les bâtiments historiques en sites patrimoniaux classés, objets de consommation culturelle pour un tourisme de masse⁹². Ce processus de muséification de Londres est au cœur du roman *London Overground*, et en particulier la transformation récente des bâtiments industriels et historiques de l'*East End* ou des anciens docks. L'engouement pour le tourisme patrimonial (« *heritage buildings* ») signe de fait une nouvelle façon d'aménager l'espace et fait l'objet de vives critiques de la part du narrateur. Marc Augé confronte la modernité avec la surmodernité, comme deux visions distinctes du patrimoine urbain. La modernité baudelairienne explore l'enchevêtrement des différentes strates temporelles de la ville et prête une attention toute particulière à « l'imbrication de l'ancien et du nouveau »⁹³. La surmodernité, quant à elle, « fait de l'ancien (de l'histoire) un spectacle spécifique »⁹⁴, n'opérant ni synthèse ni intégration entre l'ancien et le nouveau mais exposant et illuminant les monuments ravalés. Le métro aérien, le London Overground, devient une métaphore des politiques urbaines, qui, à l'ère de la surmodernité, transforment l'histoire en spectacle : « *The railway smoothes history into heritage, neutralizing the venom. Every halt absorbs the last, until the necklace achieves a uniform, dull sheen. Faked pearls on a ginger string* » (*LoO* 114). La circulation du métro à la surface de la ville reflète littéralement la vision superficielle d'une ville dont les aspérités de l'histoire (« *venom* ») sont gommées, comme en témoignent les verbes « *smoothes* » et « *neutralizing* ». Les sonorités en « n », « m » et « s » contribuent à renforcer ce processus de lissage. L'engloutissement du paysage par lui-même, alors que chaque lieu dévore le précédent, triomphe, aux dépens de l'exploration spatiale :

⁹² Marc Augé, *Non-Lieux, op. cit.*, p. 94, 138.

⁹³ *Ibid.*, p. 138.

⁹⁴ *Ibid.*

« *every halt absorbs the last* ». La métaphore du serpent transformé en collier illustre la disparition d'une histoire, perçue à travers ses ondulations temporelles, au profit de la construction figée d'un patrimoine à vendre. Le collier de fausses perles assemblées sur une tige orange neutralise les multiples nuances de la peau du serpent, comme le suggèrent les adjectifs « *dull* » et « *uniform* » : l'histoire de la ville disparaît au profit d'une mise en scène du patrimoine londonien, décrit comme un collier composé d'une imitation de perles dont les faux éclats ne visent qu'à aveugler les habitants.

Le patrimoine n'est plus simplement conservé, il est mercantilisé et recréé artificiellement par le biais de textes publicitaires, glorifiant les édifices disparus. Les textes se substituent donc aux édifices, le simulacre aux réalités physiques. Dans *London Overground*, le narrateur s'arrête sur ces écriteaux, panneaux et fléchages qu'il caractérise d'« allusion aux temps et aux lieux anciens »⁹⁵ :

There is a well-kept sign pointing out that Bellenden Road was 'formerly Victoria Terrace'. A Victorian advertisement, like a supersize trade card, has been restored on an endwall: PRINTING OFFICE. FOR BUSINESS BUILDING. ESTD 1884. Here is an advertisement advertising heritage. And asserting the pedigree of the survivor. (*LoO* 67)

L'artificialité du programme de tourisme patrimonial, mis en œuvre par le gouvernement, est soulignée par la polyptote « *advertisement advertising* ». L'histoire est transformée en élément de spectacle, comme l'attestent les manifestations surdimensionnées de l'affiche : « *a supersize trade card* ». La ville patrimoniale capture et isole certains bâtiments jugés dignes d'intérêt, à Londres les bâtiments victoriens, et érige ce que Jean-Christophe Bailly appelle des « signes signalés »⁹⁶, devenus objets de consommation culturelle. L'affiche immense témoigne du culte de « l'objet grand objet »⁹⁷, et, détachée du flux urbain, elle

⁹⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁹⁶ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine*. Paris : Seuil, 2013, p. 180.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 257.

introduit une discontinuité dans l'espace et instaure des « zones de regards obligés »⁹⁸ pour les passants. Faute de permettre au passé de ressurgir au hasard du parcours, la patrimonialisation produit un parcours balisé⁹⁹, faisant obstacle à l'errance du flâneur. Pétrifiant le temps et l'espace, la mémoire officielle des bâtiments patrimoniaux s'oppose à celle active du passant : à travers la marche, celui-ci réanime et réactualise sans cesse la mémoire de la ville. La ville musée épuise alors le rapport direct entre la fluidité de l'espace et du temps, fluidité indispensable à l'existence de la ville¹⁰⁰.

Qui plus est, c'est une certaine vision de l'histoire, celle de la période victorienne, qui est mise en lumière dans l'espace urbain de Londres, résultat de la politique de glorification du patrimoine culturel anglais¹⁰¹ amorcée par Margaret Thatcher dès les années 1980. La critique Kim Duff affirme que cette politique de restauration du passé de la ville vise à préserver une identité anglaise qui inclut les valeurs victorienes, fondées sur une limitation de l'intervention étatique, revendiquée par Thatcher¹⁰². Cette identité anglaise, véhiculée par la politique patrimoniale, est une représentation exclusive de l'anglicité, car elle écarte la population ouvrière locale dont l'identité, opposée au système libéral, est jugée peu commerciale¹⁰³. Reposant sur l'amnésie socio-culturelle¹⁰⁴, le discours patrimonial officiel écrit alors une histoire mystifiée destinée à être vendue aux touristes. C'est particulièrement dans l'est de Londres¹⁰⁵ que ce processus est le plus évident, car ce quartier témoigne d'une

⁹⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁹⁹ Guy Debord analyse la sélection opérée au musée comme une « « recollection des souvenirs » » de l'histoire », Guy Debord, *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1996, p. 184.

¹⁰⁰ Jean-Christophe Bailly, *La phrase urbaine, op. cit.*, p. 192.

¹⁰¹ Les lois des *National Heritage Acts* (1980-1983) mises en place par le gouvernement conservateur visent à restaurer certains monuments emblématiques anglais afin de construire une identité nationale exclusive. (<https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1983/47/Contents/>, en ligne, consulté le 5 août 2022).

¹⁰² Kim Duff, *Contemporary British literature and Urban Space: After Thatcher*. New York : Palgrave Macmillan, 2014, p. 5.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 19.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ Bill Schwarz évoque une « Thatchérisation de l'*East End* » (« *Thatcherization of the East End* »), Bill Schwarz, « Where Horses Shit a Hundred Sparrows Feed: Dockland and East London During the Thatcher Years », dans *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, éd. John Corner and Sylvia Harvey. Londres : Routledge, 1991, p. 81.

longue histoire conflictuelle entre la classe ouvrière locale et cette version de l'identité nationale mise en scène par le gouvernement thatcherien¹⁰⁶. Ce dernier souhaite oblitérer l'image du passé de l'*East End*, pauvre et malfamé, le Londres de *Jack the Ripper* et des bidonvilles décrit par Charles Dickens. Afin de rendre ce quartier attractif aux touristes, la politique patrimoniale fait disparaître son passé industriel. Le narrateur de *London Overground*, habitant de l'Est londonien, dénonce cette mise en péril de l'histoire, accentuée par la construction du nouveau métro aérien et confirme son inscription dans la lignée des romans du « post-consensus »¹⁰⁷. Il s'arrête sur l'appellation de la récente station de métro « *Canada Water* » se substituant à sa désignation première de « dock » :

Norway Dock. Greenland Dock. Rebranded, in alliance with the Overground Railway, as Canada Water. A retail hub from an earlier generation than Westfield, Palaeozoic to Mesozoic [...] Canada Water has a heritage name [...] Rotherhithe is a tumour, a non-malignant nodule, a hump cut off by the red strip of the railway, infiltrated by docks given over to retail parks and leisure boats. (*LoO* 52-53)

Brandie comme un nom patrimonial, cette dénomination traduit la nouvelle politique d'aménagement des docks transformés en centre commercial et port de plaisance. Les anciens lieux de production de la classe ouvrière sont convertis en lieu de divertissement et de consommation pour la frange aisée de la population. Le narrateur rapporte également la métamorphose de Shoreditch, zone centrale de l'Est londonien et ancien centre de production industrielle, désormais au cœur de plusieurs projets urbanistiques privatisés. Il discrédite une ville patrimoniale tournée vers un tourisme industriel : au lieu de promouvoir l'identité locale, elle privatise les sites historiques. Le narrateur prend l'exemple de la manufacture de thé de Shoreditch (« *Shoreditch House* »), transformée en piscine réservée aux membres d'un club privé qui allie divertissement et promotion du bâtiment historique :

They have a swimming pool on the roof of Shoreditch House, the private members' club now occupying a couple of floors of what was once a tea

¹⁰⁶ Kim Duff, *Contemporary British literature and Urban Space*, op. cit., p. 19.

¹⁰⁷ Voir la définition du roman du « post-consensus » énoncée dans l'introduction.

warehouse. Part of the remit, in terms of sophisticated entertainment, is to promote events that touch on local history and heritage. (*LoO* 38)

L'histoire est ici employée comme un instrument de divertissement sophistiqué et réservé à l'élite (« *sophisticated entertainment* »). Cet exemple est d'autant plus ironique que le narrateur dévoile le processus de gentrification entraîné par la réhabilitation des manufactures, expulsant les travailleurs locaux de l'*East End*. Ainsi, la mémoire officielle s'empare des lieux historiques : elle en restitue une version édulcorée, destinée à la visite de certains londoniens, et prive les populations locales de leur histoire et de leurs lieux d'habitation.

Le Londres muséifié exhibe une histoire presque détachée de la réalité physique et produit un espace lisse que les personnages ne peuvent s'approprier. Or, cette signalétique, conçue pour faciliter la lecture spatiale des individus et promouvoir leurs déplacements, semble au contraire engendrer une « anti-flânerie ». Dans la ville surdéterminée, les personnages apparaissent comme des lecteurs passifs de signes qui ne leur évoquent rien et leur dictent un parcours efficace dans la ville. Déshumanisés, ils sont ainsi dépossédés de leur capacité à interagir avec les lieux, et leur expérience urbaine est réduite au strict minimum : ils ne font qu'occuper l'espace. La rapidité s'érige comme principe d'organisation spatiale, entravant toute forme de lenteur nécessaire à la flânerie.

III. Un nouveau type de flâneur : le marcheur postmoderne

La topographie surdéterminée et prédéterminée de la ville contemporaine articule des déplacements fluides et rapides et implique un basculement du statut du flâneur. Le flâneur moderniste ne peut exister dans la ville contemporaine désormais « inhabitable », car ses aménagements ne prennent en compte ni le piéton ni la lenteur qu'implique la flânerie. Un nouveau type de flâneur émerge alors que j'appelle le « marcheur postmoderne » et qui s'affirme comme une figure exclue de la ville et contrainte de fréquenter les lieux de bordure, en périphérie. Après avoir décliné ses caractéristiques, je montrerai que la flânerie se transforme en errance ou fuite, dans une ville surveillée où le flâneur meurtri est devenu spectacle.

III.A. Du flâneur traditionnel au marcheur postmoderne

Le concept de « flânerie », théorisé par Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, devient problématique à la fin du XX^{ème} siècle et au début du XXI^{ème} siècle dans l'espace urbain défini comme saturé et en perpétuel transit. Pour Benjamin, le flâneur parisien de la fin du XIX^{ème} siècle arpente un espace où les lieux s'agitent et lui font des clins d'œil¹⁰⁸. Contemplatif immobile, le flâneur se définit par l'attente et l'oisiveté : il s'abandonne à la rêverie, l'euphorie ou l'ivresse des sens suscitée par la ville¹⁰⁹ :

Une ivresse s'empare de celui qui a marché longtemps sans but dans les rues. A chaque pas, la marche acquiert une force nouvelle ; les magasins, les bistrotts, les femmes qui sourient ne cessent de perdre leurs attraits et le prochain coin de rue, une masse lointaine de feuillage, un nom de rue exercent une attraction toujours plus irrésistible. [...]

La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu. Pour lui, chaque rue est une

¹⁰⁸ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit., p. 434.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 434-435.

penne, et mène, sinon vers les Mères, du moins dans un passé qui peut être d'autant plus envoûtant qu'il n'est pas son propre passé, son passé privé. [...] Ses pas éveillent un écho étonnant dans l'asphalte sur lequel il marche. La lumière du gaz qui tombe sur le carrelage éclaire d'une lumière équivoque ce double sol.¹¹⁰

La rue l'entraîne dans un voyage temporel au cours duquel chaque lieu peut provoquer une épiphanie. Au XXI^{ème} siècle, la saturation visuelle et auditive de l'espace contemporain réprime ce vagabondage oisif. Dans *London Overground*, Iain Sinclair se place comme un observateur des mutations de la ville de Londres et de la position du flâneur, et ses constats font écho à ceux de Walter Benjamin un siècle et demi auparavant au sujet de Paris. À la fin du XIX^{ème} siècle, Benjamin s'inquiète déjà du sort du flâneur parisien, lorsque les travaux haussmanniens de la ville débutent : les arcades, ouverture pour le flâneur vers le monde des passages, si propices aux rêveries, sont détruites et remplacées par des avenues qui transforment radicalement la façon de déambuler dans Paris¹¹¹. L'évolution urbanistique de Londres connaît un sort différent, car les rues labyrinthiques de Londres perdurent jusqu'aux années 1980, et constituent le terrain de prédilection de « L'Homme des foules » (« *The Man of the Crowd* »¹¹²), représenté par Edgar Allan Poe, et des flâneries « modernistes » de Mrs Dalloway¹¹³. Au XX^{ème} siècle, Londres s'affirme comme un espace privilégié pour la flânerie, fréquenté par les poètes français Arthur Rimbaud et Guillaume Apollinaire, cités par Sinclair. Mais l'écrivain observe un déclin de la figure du flâneur à partir des années 1980, années marquées par une série de travaux d'aménagement et par un développement accru des technologies. Ces bouleversements spatiaux entraînent un rétrécissement de l'espace de flânerie, voire sa disparition.

Dans les romans, émerge alors la figure d'un « marcheur postmoderne », défini par sa position statique, de repli, comme s'il était pétrifié par le flot urbain. Dans *London*

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, p. 443-445.

¹¹² Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd*. Chicago : Quill Pen Classics, 2008 [1840].

¹¹³ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*. Boston : Mariner Books, 1990 [1925].

Overground, les piétons sont marginalisés, contraints de s'effacer au profit de ceux utilisant des moyens de déplacements rapides (automobilistes¹¹⁴, usagers du train, cyclistes et coureurs). Si la jonction de Clapham, dans le roman *London Overground*, évoque le roman de Mrs Dalloway¹¹⁵, elle n'est plus perçue comme le lieu de production de relations intersubjectives :

The rear approach to the station, up against an embankment of goose grass, blue cans and empty burger cartons, is secure ground: for cars. Pedestrians are not required. As so often in zones undergoing the blessing of regeneration, the signalled footpath runs straight into mesh, a blocked bridge, an unspoken invitation to step out into headlong traffic. It's fortunate that Clapham is not yet a cycling colony. The pavements, if you make it out of the station, are free of two-wheel racers, and the sort of aggrieved and entitled off-road pedallers who punched a protesting citizen in Bournemouth and killed him. (*LoO* 119)

La syntaxe paratactique reflète l'hostilité des aménagements urbains conçus pour les voitures, lesquelles apparaissent triomphantes en fin de phrase (« : *for cars* »). La circulation routière supplante les trottoirs et les ponts dédiés aux piétons (« *the footpath runs straight into mesh, a blocked bridge* »), entravant les tentatives de marche. L'espace même du trottoir devient un territoire de contestation, pris d'assaut par les cyclistes, objets de critique du narrateur (« *a cycling colony* »). La ville devient dès lors un espace de transit, défini par des déplacements unidirectionnels, rapides et individuels : cette injonction de parcourir un espace le plus efficacement possible signe la fin de la marche, qui, par la lenteur du pas, permettait autrefois d'explorer la ville. Dans l'avant dernière section « crossing » de *NW*, la narratrice Natalie représente cette même figure du « marcheur postmoderne ». Sa posture est toujours en décalage avec le fonctionnement de la ville contemporaine, car elle ne cesse de buter contre une série d'obstacles, comme la voiture de police qui surveille et bloque l'accès à la route :

¹¹⁴ Le développement de l'autoroute circulaire M25 constitue déjà l'objet du roman d'Iain Sinclair, *London Orbital: A Walk Around The M25*. Londres : Penguin, 2003.

¹¹⁵ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*

Can't I walk down there? asked Natalie. Incident, said the officer. [...]
It would be something to replace this absence of sensation, this nothing. [...]
Again, she stalled.
(NW 303, 305, 307)

Son corps s'apparente à une machine en bout de course (« *she stalled* »), dépourvu de sensation et incapable d'avancer : cette inertie rend compte du processus croissant de fixation du corps dans la ville contemporaine.

III.B. Le « déplacé »

L'accroissement des mobilités amenuise, de façon paradoxale, les possibilités de déambulation dans le centre-ville. La marche est reléguée aux marges de la ville, dans les quartiers périphériques, déconnectés des circuits de transport : le marcheur postmoderne est ce que j'appelle un marcheur « dé-placé ». À rebours du flâneur moderniste plongé au cœur de la ville, jouissant de pouvoir se fondre dans la foule¹¹⁶ – à l'instar des déambulations de Leopold Bloom dans le Dublin de *Ulysses*¹¹⁷ ou de celles de Mrs Dalloway¹¹⁸ sur l'artère de Shaftesbury Avenue à Londres – le marcheur postmoderne erre, esseulé, aux abords de la ville inhabitable, privé de lieu de flânerie. Dans la section « crossing » de *NW*, le lecteur suit les errances de Natalie dans les lieux bordant le quartier du nord-ouest : elle se réfugie dans les parcs gratuits comme Hampstead Heath (« *because it's free, because it's beautiful. Trees, fresh air, ponds, grass* » (NW 319)), les coins (« *Corner of Hornsey Lane* » (NW 320)) ou sur le pont désert d'Hornsey Lane (NW 320). Le critique Alberto Fernandez Carbajal attribue ce basculement topographique à l'impossibilité de posséder la ville¹¹⁹. Si Mrs Dalloway fait l'expérience de la ville tout entière (« *she felt herself everywhere* »¹²⁰), Natalie, elle, ne va

¹¹⁶ Charles Baudelaire, « Les Foules », dans *Le Spleen de Paris*, *op. cit.*

¹¹⁷ James Joyce, *Ulysses*. New York : Vintage, 1986 [1922].

¹¹⁸ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*

¹¹⁹ Alberto Fernandez Carbajal, « On being queer and postcolonial: Reading Zadie Smith's *NW* through Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 51, 2016, p. 85.

¹²⁰ Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 179.

« nulle part » (« *Where the fuck she thought she was going. 'Nowhere,' said Natalie Blake* » (NW 300)). En tant qu'immigrée de deuxième génération, elle est toujours à la recherche d'un endroit où elle pourrait se sentir chez elle¹²¹. L'adverbe « *nowhere* » sur lequel s'achève la section « host », récit chronologique de la vie de Keisha/Natalie, met ainsi en avant le motif de l'impasse au détriment de l'ouverture ou de l'exploration spatiale.

Le basculement du point d'ancrage de la ville vers la périphérie dans les romans va de pair avec un renversement du statut social du marcheur postmoderne : à la différence du flâneur traditionnel, il n'appartient plus à la classe bourgeoise. Au XIX^{ème} siècle et au début du XX^{ème} siècle, la flânerie est largement influencée par la figure balzacienne, incarnant la bonne conduite, le flegme et l'aisance avec les codes de la société¹²². Flâner constitue un art réservé aux intellectuels, aux dandies comme l'illustre Baudelaire dans son poème « Les Foules » :

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage. [...]

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et, si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.¹²³

Elle est considérée comme l'apanage d'une petite minorité masculine qui analyse la foule et peut, au gré de ses désirs, entrer en fusion avec les autres. Le flâneur jouit ainsi d'un statut de supériorité, puisque, tel un caméléon, il peut entrer en communion avec son environnement qui devient pleinement le sien¹²⁴. Dans la ville contemporaine, la recherche esthétique, trait

¹²¹ « *It is this troubled walk that ultimately points to the constant and precarious search for an idea of home of second-generation migrants in Britain* », Alberto Fernandez Carbajal, « On being queer and postcolonial », *art. cit.*, p. 85.

¹²² Walter Benjamin cité dans Peter Burns, Marina Novelli, *Tourism and mobilities: local-global connections*. Trowbridge : Cromwell Press, 2008, p. 38.

¹²³ Charles Baudelaire, « Les Foules », dans *Le Spleen de Paris, op. cit.* p. 155.

¹²⁴ « Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses », Charles Baudelaire, « Les Foules », dans *Le Spleen de Paris, op. cit.*, p. 155.

caractéristique de la flânerie, a disparu, substituée par une quête souvent économique d'individus déclassés socialement. Le marcheur postmoderne tâtonne afin de trouver une place dans la société. Il représente les laissés-pour-compte issus de la classe moyenne, voire défavorisée : il est le sans-abri longeant les murs, le banlieusard privé de l'accès à la culture vibrante du centre-ville, ou bien l'immigré entassé dans des cités misérables. Dans la section « crossing », Natalie retourne dans son quartier d'enfance et rencontre Nathan, un ancien camarade de classe devenu sans-abri. Il n'occupe pas la largeur du trottoir mais préfère raser les murs : « *Nathan kept close to the walls, never taking up the centre of the pavement* » (NW 314). Sa position décentrée fonctionne comme une métonymie de l'expulsion du déclassé social et de l'immigré, du centre-ville à la périphérie. Le marcheur postmoderne, telle une ombre invisible déambulant à pas feutrés, ne cherche pas à s'unir avec la foule, à laquelle il n'appartient pas, comme si elle le maintenait à l'écart. Dans cette section, la marche postmoderne s'apparente plutôt à une fuite : Natalie s'enfuit après la découverte de son adultère par son mari et Nathan, revendeur de drogue, fuit la police. Marcher sur le bitume consiste alors à éviter les obstacles (« *Now and then he offered a warning over his shoulder. Keep to the left. Dog shit. Slippery* ») :

That bit of the Heath where the main road runs right through and the pavement disappears. It was dark and raining softly. They walked the tarmac in single file. Natalie felt the cars very close on her right and on her left brambles and bushes. Nathan had his hood and cap to protect him. Her own half-destroyed horseshoe-braid was wet to the scalp. Now and then he offered a warning over his shoulder. Keep to the left. Dog shit. Slippery. She couldn't have asked for a better companion. (NW 315)

Au désir d'osmose avec l'environnement se substitue l'instinct de survie des fugitifs dans un milieu hostile où les rues cèdent la place aux grands axes. Les reclus de la société marchent en file indienne (« *single file* »), au bord de la route ; la marche devient alors suspecte et art de la dissimulation, comme le suggère le port de la capuche par Nathan (« *Nathan had his hood and cap to protect him* »).

III.C. Marcheur-visiteur, marcheur-spectacle

Lorsque les marcheurs postmodernes, habituellement cantonnés à leur quartier, empruntent les transports pour rejoindre le centre-ville, ils apparaissent comme des étrangers dans leur propre ville. Dans le métro, le narrateur Felix, natif du quartier du nord-ouest, se compare à un touriste :

Mind the gap. Felix stepped in the second carriage from the end and looked at a tube map like a tourist, taking a moment to convince himself of details no life-long Londoner should need to check: Kilburn to Baker Street (Jubilee); Baker Street to Oxford Circus (Bakerloo). Other people trust themselves. (NW 119-120)

Felix inched deeper into the carriage. He gripped the safety rail. He considered the tube map. It did not express his reality. The center was not 'Oxford Circus' but the bright lights of Kilburn High Road. 'Wimbledon' was the countryside, 'Pimlico' pure science fiction. He put his right index finger over Pimlico's blue bar. It was nowhere. Who lived there? Who even passed through it? (NW 165)

Bien que Felix soit Londonien, il est hésitant, désespéré et rompt avec le pas assuré d'un véritable Londonien (« *life-long Londoner* »). Sa désorientation est mise en spectacle : contraint de vérifier son itinéraire sur la carte de métro, il s'arrête, interloqué, sur cette vision panoramique du réseau de lignes. Le texte met en relief sa confusion, comme si ce moyen de transport n'était réservé qu'à une certaine catégorie de Londoniens (« *other people* »). Une telle dépossession du sentiment d'appartenance à la ville souligne les formes de violence générées par la compartimentation spatiale. La mobilité urbaine semble nécessiter une confiance en soi (« *trust* ») dont les classes défavorisées, exclues des réseaux de transport, ne sont pas dotées : agrippé à la rampe, Felix est recroquevillé dans la rame du métro (« *Felix inched deeper into the carriage* »). Fondé sur des oppositions, le passage met en scène le malaise que ressent le narrateur, incapable de saisir sa propre ville sur la carte qu'il découvre comme un livre de science-fiction. Deux visions irréconciliables s'entrechoquent : la carte, qui place Oxford Circus au centre et mentionne Pimlico, destination inconnue du narrateur, et

la réalité brutale des lumières aveuglantes de Kilburn High Road, épice de sa vie quotidienne. Cette asymétrie renforce le sentiment de défamiliarisation qu'éprouve le marcheur postmoderne et contribue à sa paralysie. Dans *Brick Lane*, le texte reprend l'image du séjour touristique pour représenter le caractère incongru du marcheur, visiteur dans sa propre ville. Dans le passage ci-dessous, Chanu, le mari de Nazneen, décide d'emmener sa famille en vacances (« *family holiday* ») dans le centre de Londres, trente ans après son arrivée à Londres, afin de visiter pour la première fois ses attractions touristiques :

Thirty or so years after he arrived in London, Chanu decided that it was time to see the sights. 'All I saw was the Houses of Parliament. And that was in 1979'. [...]

'I've spent more than half my life here,' said Chanu, 'but I hardly left these few streets.' He stared out of the bus window at the grimy colours of Bethnal Green Road. 'All this time I have been struggling and struggling, and I barely had time to lift my head and look around.' (*BL* 289)

Le texte joue sur la dimension inadéquate du marcheur-visiteur. L'ironie dramatique met en relief le spectacle offert par le marcheur postmoderne et déclenche un rire malaisant. Partant à la découverte du centre-ville alors qu'il réside à Londres depuis trente ans, ce marcheur-visiteur est l'inclassable, ni touriste ni habitant de la ville, celui qui ne trouve sa place nulle part et que l'on tourne en dérision. Dans le bus, l'échange absurde entre le conducteur et Chanu, équipé de tout l'attirail du touriste dont un guide touristique, met en évidence ce décalage :

The conductor came to collect fares. He had a slack-jawed expression: nothing could interest him. 'Two at one pound, and two children please,' said Chanu. He received his tickets. 'Sightseeing,' he announced, and flourished his guidebook. 'Family holiday.'

'Right,' said the conductor. He jingled his bag, looking for change. He was squashed by his job. The ceiling forced him to stoop.

'Can you tell me something? To your mind, does the British Museum rate more highly than the National Gallery? Or would you recommend gallery over museum?'

The conductor pushed his lower lip out with his tongue. He stared hard at Chanu, as if considering whether to eject him from the bus.

'In my rating system,' explained Chanu, 'they are neck and neck. It would be good to take an opinion from a local.'

'Where've you come from, mate?'

‘Oh, just two blocks behind,’ said Chanu. ‘But this is the first holiday for twenty or thirty years.’

The conductor swayed. It was still early but the bus was hot and Nazneen could smell his sweat. He looked at Chanu’s guidebook. He twisted round and looked at the girls. At a half-glance he knew everything about Nazneen, and then he shook his head and walked away. (*BL* 290-291)

Chanu est littéralement déguisé ou plutôt décalé dans ce passage, transformé en touriste de circonstance tout en habitant le quartier voisin (« *Oh, just two blocks behind* »). Cette situation embarrassante symbolise les contradictions d’un espace urbain contemporain marqué par l’effacement des liens de proximité spatiale et par la discontinuité croissante entre le centre-ville des métropoles, dédié au tourisme, et la périphérie, aux lieux de résidence. Le centre-ville n’est plus un « espace vécu »¹²⁵, façonné et pratiqué par ses habitants. Il se présente désormais comme un lieu de visite réduit à ses monuments historiques immobiles et impérissables, et perçus comme des attractions touristiques (« *sightseeing* »). Au sentiment d’appropriation de la ville se substitue celui d’un dépaysement permanent, comme si Londres était divisé en différents pays aux frontières bien définies.

Le sentiment de défamiliarisation et d’hostilité que ressent le marcheur transformé en spectacle, est accentué par les nombreuses caméras qui contrôlent en permanence l’espace public. Ces instruments de surveillance confirment le basculement du statut du flâneur, de sa position d’observateur au XIX^{ème} siècle à celle d’objet du regard dans la ville contemporaine. Dans *London Overground*, le narrateur révèle les nombreuses caméras de surveillance qui ont envahi les rues londoniennes¹²⁶ : « *CCTV IN OPERATION 24 HR* » (*LoO* 30). La typographie en lettres majuscules reflète la violence du regard de la ville sur ses habitants : les actions sont scrutées, inspectées, notifiées. Pour Michel de Certeau, dans la « ville-concept », les stratégies opèrent ainsi « une maîtrise des lieux par la vue. La partition de l’espace permet *une pratique panoptique* à partir d’un lieu d’où le regard transforme les

¹²⁵ Henri Lefebvre, *La production de l’espace*, op. cit., p. 48.

¹²⁶ En 2020, une étude dénombre 630 000 caméras de surveillance à Londres, qui se classe troisième dans la liste des villes les plus surveillées du monde, <https://www.dailymail.co.uk/news/article-8556977/London-monitored-city-world-non-Chinese-one-global-ten.html>, en ligne, consulté le 4 août 2022.

forces étrangères en objets que l'on peut observer et mesurer, contrôler donc et « inclure » dans sa vision »¹²⁷. La ville est décrite comme un espace panoptique¹²⁸ de contrôle du mouvement des corps. Le paradigme foucauldien du regard carcéral semble être sorti de cet espace clos qu'est la prison, et avoir investi l'ensemble de l'espace urbain en produisant paradoxalement l'impression d'être enfermé chez soi. Le narrateur prend ainsi au pied de la lettre la dénomination de la roue symbolique de Londres, le « *London Eye* » : « *the recent Eye, that symbol of surveillance* » (*LoO* 159). Cette critique fait écho à plusieurs œuvres de l'artiste de *street art* Banksy, comme la peinture murale « What are you looking at », réalisée en 2004 à Marble Arch, en plein cœur de Londres :



Figure 4 – Banksy, « What Are You Looking At », Marble Arch, Londres, 2004.

La question « *What are you looking at?* » vise à interpeller les Londoniens et à rendre visible ce système de surveillance accru en leur restituant le pouvoir de voir. Le marcheur postmoderne, sans cesse désorienté par le surplus visuel, est à la fois un spectateur passif et

¹²⁷ Certeau, p. 60.

¹²⁸ Michel Foucault, *Surveiller et punir, op. cit.*, p. 235 : « le panoptique est une machine à dissocier le couple voir-être vu : dans l'anneau périphérique, on est totalement vu, sans jamais voir ; dans la tour centrale, on voit tout, sans être jamais vu ».

l'objet du spectacle. Ses déplacements, déjà balisés et ordonnés par le discours urbain, sont en plus scrutés, enregistrés, cartographiés et convertis en images stockées¹²⁹. L'expérience de la ville est pour ainsi dire surdéterminée par un récit visuel, produit secrètement par la technologie de surveillance. La ville, ainsi enfermée à l'intérieur d'un regard automatisé, est vidée de toute possibilité de point de vue, de perspective, de focale singulière.

III.D. Un marcheur à fleur de peau

Loin d'être considérée comme une activité plaisante et intellectualisée, la marche postmoderne devient une expérience de survie. Décrits comme des corps animalisés, affaiblis et meurtris par le flot urbain, les personnages effectuent des mouvements désarticulés, fondés sur l'instinct. Dans *NW*, Keisha et Leah traversent la route dans un affrontement à bras-le-corps avec les voitures : « *In a pause between cars they run as one animal across the wide road, and then release each other, panting, hands on knees* » (*NW* 71). Le souffle coupé, le marcheur postmoderne est vulnérable et éreinté. Dans la section « crossing », Nathan qualifie ses errances de tentatives de survie : « *I'm on the streets now, different attitude. Survival. That's it. Survival. That's all there is* » (*NW* 317). Pour les personnages, il s'agit bien de se maintenir en vie dans un espace hostile, parcouru de grilles hérissées de pointes et de fils de fer barbelés :

The six-foot barrier before her was topped by spikes, like a medieval fortification: spikes up and spikes down, an iron imitation of barbed wire. This must be how they stopped people going nowhere. (*NW* 322)

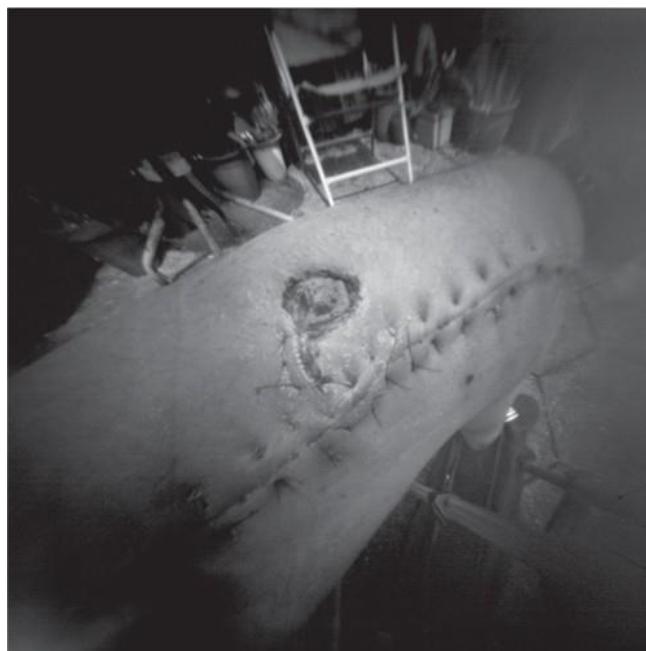
Les allitérations des occlusives mettent en relief les obstacles physiques auxquels sont confrontés les corps, errant à la périphérie de la ville. Londres apparaît comme une ville médiévale fortifiée, prête à couper les têtes de ses habitants perçus comme des envahisseurs.

¹²⁹ Kim Duff, *Contemporary British literature and Urban Space*, op. cit., p. 36.

Iain Sinclair met également en évidence la violence corporelle d'une ville belliqueuse : « *Anti-vandal devices, a rim of spinning fish hooks, confirm the impression of a border post, one of the more obscure entries to East Berlin* » (LoO 42). Comparée à Berlin Est pendant la guerre froide, la ville déploie des postes de frontière, comme si elle était en guerre contre ses propres habitants.

Le dernier chapitre du roman *London Overground* vient parachever cette description du marcheur à fleur de peau. Le narrateur inclut une photographie de la blessure de son acolyte, Andrew Kötting, révélant la chair à vif de sa cuisse mutilée :

I photographed the over-shiny, razored leg. There were puncture holes on either side of a central track of thread, angler's twine, with which they had stitched up the evidence of their fishing for veins. Sculpted, in ridges of angry flesh, was the perfect symbol of our walk, a railway map in meat. A fly, miming the action of a furious washing of hands, licked and sampled. Before setting off on an epic journey down the film-maker's mutilated thigh.



(LoO 258)

La description du narrateur, accolée à la photographie, dote les formes sculptées des cicatrices sur la chair déchiquetée de Kötting, d'une fonction symbolique : ces blessures représentent le trajet de leur marche le long du train aérien. Les voies ferroviaires, reproduites

par les points de suture, sont ainsi incarnées dans la cuisse, transformant la carte du train en pièce de viande (« *a railway map in meat* »). Le corps du marcheur ne semble plus se distinguer du train, les voies pénètrent dans sa chair. La dimension symbolique de la blessure est double : elle est à la fois celle qu'inflige le train au corps des habitants, comme s'il leur roulait littéralement dessus, et celle qu'engendre le récit. La narration prend en charge la violence physique générée par les pouvoirs invisibles de la ville sur les corps et revêt ainsi une fonction testimoniale et critique. L'ajout de la photographie à la description de la chair meurtrie supplémente la narration d'une dimension judiciaire, comme s'il s'agissait de légitimer la description testimoniale des faits par la puissance ostentatoire de la preuve visible. La jambe de Kötting devient alors synecdoque du combat entre la ville et le marcheur. Cet affrontement est représenté par un enchaînement de métaphores. La métaphore des ficelles du pêcheur (« *angler's twine* ») évoque les fils de la narration, fils qui à la fois ouvrent et recousent les veines (« *stitched up the evidence of their fishing for veins* »). Ce périple de l'écriture, est également représenté par la métaphore de la mouche, qui tourne autour de la plaie et reflète la manière dont le marcheur entame son voyage épique le long des cicatrices de la ville. Surplombant la plaie en vol, le narrateur s'y engouffre pour y prendre goût (« *licked and sampled* »), à la manière de la mouche qui se nourrit, féconde et se tapit dans les corps putréfiés. La narration semble donc également creuser, aggraver les meurtrissures de la ville et s'en nourrir. Aussi, la mouche représente le caractère insaisissable et intempestif de l'écrivain-marcheur : se posant sur les imperfections cutanées de la ville-corps dont la surface lisse n'est qu'une façade, il ne se contente pas d'alerter sur les risques de gangrène, il s'introduit aussi dans les pores abîmés de la ville pour s'imprégner de ses humeurs et de ses fluides. L'expression « à fleur de peau » renvoie donc à la fois à la vulnérabilité du marcheur et à la relation commensale qu'il entretient avec le derme de la ville, à l'affût des cellules malades qu'il vient ingurgiter.

Le texte met ainsi en avant un marcheur postmoderne dont le corps est littéralement disjoint de la ville contemporaine et de ses réseaux dont il est exclu. Figure « dé-placée » dans des lieux périphériques, il est incarné par des personnages au bas de l'échelle sociale et parfois de culture différente, confrontés à de nombreuses barrières physiques et symboliques qui transforment leur expérience urbaine en survie. Si les marcheurs demeurent des corps animalisés, vulnérables et esseulés, ils sont aussi ceux qui révèlent les fissures de la ville et en brouillent le fléchage.

Cette première partie met en évidence les différents dispositifs qui articulent le réseau du pouvoir urbain et la manière dont il façonne l'espace urbain contemporain, tout en maintenant à l'écart la participation de ses habitants, cantonnés au statut d'« occupant » de l'espace. En outre, l'émergence d'un espace mondialisé et numérique à la fin des années 1980 a engendré une prolifération de ces dispositifs et accentué la rupture entre les habitants et la ville. Dans *London Overground*, la prose hyperbolique contribue à rendre compte de l'excès de ces dispositifs qui assaillent la vue des personnages et aiguillent leur parcours. Saturé d'inscriptions, l'espace urbain fonctionnel mercantilisé rend la ville inhabitable et entrave toute tentative de flânerie. Les romans explorent la ville en termes de « dé-placement » : les mouvements contraints des personnages reflètent, d'une part, une hiérarchisation spatiale, et d'autre part, le manque d'adéquation entre les individus et la place circonscrite qui leur est attribuée dans la société. La flânerie devient alors une marche qui s'apparente à une expérience de survie durant laquelle le « dé-placé » se cogne aux murs et tente d'échapper, à la manière d'un fugitif, au système de surveillance, transgressant les frontières établies par les

dispositifs de contrôle. Dans la partie suivante, j'étudierai comment l'espace narratif dans les romans de Zadie Smith peut résister aux dispositifs afin de rendre la ville habitable. La force de la fiction réside dans sa capacité à introduire du dissensus dans l'espace consensuel, fondé sur des processus de compartimentation et de normalisation. Le dissensus, c'est « l'espace inutile »¹³⁰ dont parle Georges Perec : le rien, le vide, l'indéterminé. Cet espace sans fonction ni propriété évide les signes de leur charge réglementaire et instille le doute dans l'espace surdéterminé.

¹³⁰ Perec, p. 67, 70 : *D'un espace inutile* : « Un espace sans fonction. Non pas « sans fonction précise », mais précisément sans fonction ; non pas pluri-fonctionnel (cela, tout le monde sait le faire), mais a-fonctionnel. Ça n'aurait évidemment pas été un espace uniquement destiné à « libérer » les autres (fourre-tout, placard, penderie, rangement, etc.) mais un espace, je le répète, qui n'aurait servi à rien [...] à travers cet effort, il me semble qu'il transparait quelque chose qui pourrait être un statut de l'habitable... ».

DEUXIÈME PARTIE : LE LONDRES « SANS PROPRIÉTÉS »

Cette deuxième partie étudie les différentes techniques narratives et leur portée critique, car elles interrogent les dispositifs¹ explicités en première partie et envisagés comme moteurs de l'organisation de l'espace urbain. J'explorerai les « contre-espaces » que le roman déploie afin de mettre en exergue d'autres manières de percevoir l'espace et de s'y positionner. En insérant une page volante (*Prière d'insérer*) au début de son roman *Espèces d'espaces*, Georges Perec illustre l'écart opéré par la fiction :

Prière d'insérer

L'espace de notre vie n'est ni continu, ni infini, ni homogène, ni isotrope. Mais sait-on précisément où il se brise, où il se courbe, où il se déconnecte et où il se rassemble ? On sent confusément des fissures, des hiatus, des points de friction, on a parfois la vague impression que ça se coince quelque part, ou que ça éclate, ou que ça se cogne. Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espace. Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer (trop de gens bien intentionnés sont là aujourd'hui pour penser notre environnement...), mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie.²

¹ Je fais ici référence aux dispositifs théorisés par Michel Foucault dans la partie 1 (I.C.).

² Perec, page volante à insérer.

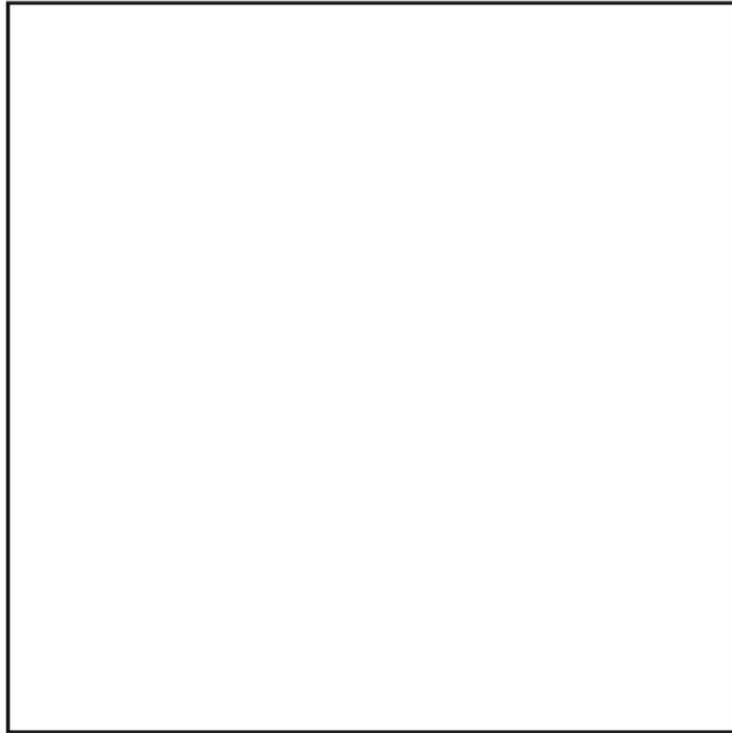


Figure 1. *Carte de l'océan (extrait de Lewis Carroll, La Chasse au snark).*³

Avant-propos

L'objet de ce livre n'est pas exactement le vide, ce serait plutôt ce qu'il y a autour, ou dedans (*cf.* fig. 1). Mais enfin, au départ, il n'y a pas grand-chose : du rien, de l'impalpable, du pratiquement immatériel.⁴

À la manière de Georges Perec, Zadie Smith, dans le roman *NW*, fait surgir un paysage urbain vide « déshabité » afin de contester les dispositifs que Georges Perec associe à l'espace continu, infini, homogène et isotrope. Les deux écrivains se rejoignent dans la quête de « laps d'espace » : ils introduisent des « fissures », comme en témoigne la page volante du

³ Perec, p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 13.

roman de Perec intitulée « *Prière d'insérer* ». Cette page devient une métonymie de la fiction, envisagée comme ouverture d'un dissensus dans l'espace urbain. J'adopterai une approche géocritique⁵ en montrant que la fiction est à la fois agent de révélation et de transformation de la ville. À rebours des dispositifs ou des stratégies⁶, elle privilégie une représentation oblique, adoptant un point de vue partiel et rapproché qui laisse la place au vide, au doute et à l'indéterminé, comme l'illustre la carte blanche de l'océan de Lewis Carroll. Examinant à la loupe des fragments de vie de certains habitants, la fiction met en avant la discontinuité spatiale et les zones d'ombre. Je montrerai que les procédés narratifs sont fondés sur les figures de l'ellipse ou de la parataxe, lesquelles vident l'espace surdéterminé⁷ et offrent un espace de circulation à des corps jusque-là figés et marginalisés. Les interstices vierges ouverts par la fiction font surgir des trajectoires imprévues et intraquables, échappant à toute localisation et ouvrant la possibilité d'un processus de « réhabitation ». La fiction efface alors les catégorisations et compartimentations des corps, afin de libérer des trajectoires qui attestent simplement le droit de ces présences inclassables à être là. Instrument de lutte contre la politique urbaine d'exclusion, la littérature acquiert une dimension éthique, accordant un droit d'exister à des présences marginalisées. Ces réflexions s'articulent principalement autour de l'analyse des deux romans *NW* et *Swing Time*, lesquels font émerger une géographie du « *nowhere* », marque de fabrique de Zadie Smith dont l'univers romanesque s'apparente à un terrain vague. À travers cet espace informe difficilement localisable et fondé sur l'absence, le récit conteste la nomenclature des lieux : la ville de Londres se déploie comme un espace indéterminé que je nomme un « espace sans propriétés », car il rejette toute détermination et fonctionnalité. Je montrerai que ces romans

⁵ Bertrand Westphal, *La Géocritique, mode d'emploi, op. cit.*

⁶ Ce terme est employé dans la théorie de la ville-concept de Michel de Certeau dans la partie 1 (II.A.).

⁷ Laurent Mellet, « 'Just keep on walking in a straight line': allowing for chance in Zadie Smith's overdetermined London (*White Teeth*, *The Autograph Man*, and *On Beauty*) », dans *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Vanessa Guignery, *op. cit.* Laurent Mellet affirme que Zadie Smith met en œuvre une stratégie d'évidement de l'espace afin de réintroduire du hasard dans le Londres surdéterminé.

s'acheminement vers une poétique de l'espace comme « khôra », terme platonicien que Jacques Derrida analyse dans son ouvrage *Khôra*⁸. « Khôra », ce lieu inaccessible, informe, sans propriétés et toujours vierge⁹ est au cœur de mon étude.

I. Poétique de l'indéterminé

Les romans représentent la géographie du nord-ouest de Londres comme un espace vide et indéterminé, c'est-à-dire une chose qui donne lieu mais ne peut se dire, défiant le *logos*. Georges Perec, dans sa section intitulée « *D'un espace inutile* », témoigne de cette déficience du langage : « Le langage lui-même, me semble-t-il, s'est avéré inapte à décrire ce rien, ce vide, comme si l'on ne pouvait parler que de ce qui est plein, utile et fonctionnel »¹⁰. Le texte s'efforce d'approcher cet espace qui n'est rien, associé en même temps au lieu, à la localité, à l'espace et l'espacement, et résistant à toute tentative de nomination¹¹. Le dépouillement narratif, descriptif et textuel est symptomatique de l'impossibilité de dire la ville : l'altérité de la ville dépasse toute entreprise de figuration.

I.A. Vider l'espace : vers une khôra londonienne

Les romans du corpus s'attachent à désorganiser le quadrillage de la ville tracé par les cartes. En opposition à la volonté de cataloguer, de classer et de cartographier les lieux qui caractérisent les espaces du pouvoir, la fiction esquisse un espace constitué de points insituables et d'existences intraçables. Afin d'explicitier ce contraste, je m'appuierai ici sur la

⁸ Jacques Derrida, *Khôra*, *op. cit.*

⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁰ Perec, p. 67.

¹¹ Jacques Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 15, 33.

distinction que Gilles Deleuze opère entre « espace strié » et « espace lisse »¹². Selon le philosophe, l'espace de la ville est éminemment « strié » et fondé sur un système centré. En revanche, l'espace « lisse » est amorphe, un corps sans organe qui vient s'infiltrer dans l'espace strié. Les récits de Zadie Smith témoignent bien d'une incursion d'espaces indéterminés qui semble trouser l'espace quadrillé et déstabiliser les points de repère du lecteur : le nord-ouest de Londres apparaît comme un paysage indistinct dont l'opacité résiste aux cartes. Dans *Swing Time*, le Londres d'Aimee, la star australienne, est aux antipodes du Londres de la narratrice qui l'accompagne dans ses déplacements, comme en témoigne leur virée au parc « the Heath », endroit de prédilection de la narratrice. Les indications spatiales qu'elle fournit à Aimee et à son garde du corps américain Granger demeurent vagues (« *a big sort of park* », « *near where I grew up* ») :

'But where do you feel the most comfortable?' she asked, turning back to me. I saw a new idea painted on her face like fresh lipstick.

'You mean a place?'

'In this city. A place.'

'I've never thought about it.'

She stood up: 'Well, think about it and let's go there.'

The Heath was the first place that came to mind. But Aimee's London, like those little maps you pick up at the airport, was a city centred around St James's, bordered to the north by Regent's Park, stretching as far as Kensington to the west – with occasional forays into the wilds of Ladbroke Grove – and only as far east as the Barbican. She knew no more of what might lie at the southern end of Hungerford Bridge than at the end of a rainbow.

'It's a big sort of park,' I explained. 'Near where I grew up.'

[...]

'I'm telling you right now I got no idea where this place is at,' he said, slapping his handlebar with his map. 'You get halfway down some tiny little street – Christchurch Close, Hingleberry fucking Corner – and then this thing's telling me: *turn to page 53*. Motherfucker, I'm on a bike.'

[...]

I can always find the Heath – all my life I've taken paths that lead me back, whether I wanted it or not, to the Heath – but I've never consciously sought and found Kenwood. I only ever stumble upon it. It was the same this time: I was leading Granger and Aimee up the lanes, past the ponds, over a hill, trying to think where might be the prettiest, quietest and yet most interesting place to stop with a too-easily bored superstar, when I saw the little cast-iron gate and behind the trees, the white chimneys. (*ST* 104-106)

¹² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, op. cit., p. 601, 604.

Le Londres d’Aimee et de Granger est comparé aux cartes fournies aux touristes (« *Aimee’s London, like those little maps you pick up at the airport* ») caractéristiques de l’espace strié. Centrées sur St James’s, ces cartes s’interrompent à Regent’s Park au nord, Kensington à l’ouest et Barbican à l’est, laissant de côté le Grand Londres. Le parc relève de l’espace lisse, surgissant et s’imposant à la narratrice. Il est symptomatique d’un endroit introuvable mais sur lequel on tombe par hasard : « *I only ever stumble upon it* ». Certains lieux, et plus particulièrement le quartier du nord-ouest, apparaissent ainsi de façon incontrôlable dans le récit, créant des espacements dans la carte et entravant la localisation des personnages. Toutefois, le récit semble faire la distinction entre différents types de cartes. Le mini atlas A-Z des rues de Londres¹³ dont est muni Granger, met en avant une réalité plus fragmentée et ambiguë, à l’image du récit. S’apparentant à une « énigme cartographique »¹⁴, le mini atlas contraint Granger à feuilleter ses pages afin de localiser le parc « the Heath » (« *stopping every now and then to take an A-Z out of his pocket and furiously study it* » (ST 105), « *you get halfway down some tiny little street – Christchurch Close, Hingleberry fucking Corner – and then this thing’s telling me: turn to page 53* »). L’atlas A-Z des rues de Londres évoque l’écriture locale de Zadie Smith, qui construit une topographie sur des fragments d’espaces. Il implique une réelle interaction avec son lecteur, mettant en avant la multitude des trajectoires possibles et incitant ses lecteurs à pratiquer la ville et à découvrir ses secrets cachés¹⁵.

Si les récits brouillent les cartes totalisantes, ils procèdent également à un évidement quasi systématique de l’espace que j’assimilerai à « khôra ». Jacques Derrida définit ce terme comme ce qui ne se donne ni à voir, ni à concevoir, ni à déterminer. Privé de référence, « khôra » n’a rien en propre et reste informe. « Cette très singulière impropiété, qui

¹³ Phyllis Pearsall, *A-Z Maps*. Londres : Geographers’ Map Company Ltd, 1936.

¹⁴ Richard Hornsey, « The cultural uses of the A-Z London street atlas: navigational performance and the imagining of urban form », *Cultural Geographies*, vol. 23, no. 2, 2016, p. 267.

¹⁵ *Ibid.*

justement n'est rien, voilà ce que *khôra* doit, si l'on peut dire, *garder* »¹⁶. Imperméable aux interprétations qui surchargent d'inscriptions chaque recoin de la ville, « *khôra* » ne fait que recevoir des propriétés sans les posséder puisqu'elle ne détient rien en propre et n'a aucune identité à elle¹⁷. Le jeu subtil sur les adverbes de lieux, qui vident les repères spatiaux des romans, symbolise cet espace proche du néant, refusant toute détermination et faisant ainsi émerger une poétique de l'indéterminé. D'emblée, l'adverbe de lieu « nulle part » (« *nowhere* »), implicitement mentionné dans le titre du roman (*NW* laisse entendre « *NorthWest* » et « *NoWhere* »), met en avant le caractère insaisissable de ce quartier dont la localisation est niée. La double référence au quartier du nord-ouest et à « nulle part » illustre le fonctionnement de « *khôra* » qui paraît n'être « *ni ceci ni cela, et ceci et cela* »¹⁸. Contestant toute logique de binarité, ce nord-ouest qui est nulle part déjoue les dénominations et les lignes de partage : « *khôra* » est à la fois ce qui donne lieu et ce qui n'est rien. Dans le corps du texte, l'adverbe (« *nowhere* ») contamine les descriptions du quartier du nord-ouest de Londres, faisant apparaître un paysage vide et amorphe que rien ne tend à singulariser. La troisième section du roman, qui s'achève sur la dispute entre Natalie et son mari Frank, puis sur le départ de la protagoniste, renforce l'incertitude spatiale dans laquelle le lecteur est plongé dans la section suivante :

Out of the bay window Frank De Angelis asked his wife, Natalie Blake, where she was going. Where she thought she was going. Where the fuck she thought she was going. 'Nowhere,' said Natalie Blake. (*NW* 300)

L'anaphore de l'adverbe « *where* » sème le doute sur la destination vers laquelle Natalie se dirige. La réponse de Natalie « *nowhere* » ne fait que surenchérir sur l'absence de destination qui caractérise le parcours des protagonistes, faisant écho à la phrase énoncée par Leah au début du roman : « *Leah, born and bred, never goes anywhere* » (*NW* 51). La répétition de

¹⁶ Jacques Derrida, *Khôra*, *op. cit.*, p. 33.

¹⁷ *Ibid.*, p. 34, 37.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15.

l'expression « *born and bred* », marquée par l'absence du complément de lieu, trouble la syntaxe et associe l'origine des protagonistes à un ailleurs non défini. Ce refus de nommer les lieux, caractéristique de « khôra », se manifeste encore par l'exploration des variations terminologiques de l'adverbe « *where* », tantôt de ses suffixes (« *elsewhere* », « *anywhere* »), tantôt de ses préfixes (« *wherever* »). L'ouverture du chapitre 8 en est un bon exemple : « *Elsewhere in London, offices are open plan/ floor to ceiling glass/ sites of synergy/ wireless/ gleaming* » (NW 31). En choisissant de positionner l'adverbe « *Elsewhere* » en début de chapitre, le texte raye les personnages de la carte. De la même manière, la mère de Felix, le narrateur dans la deuxième section, est hors-champ : « *Two years later, she turned up in London with a light brown baby boy. Left Devon with Lloyd and went – wherever. Wherever she went* » (NW 170). Déplacés souvent en début ou fin de phrases, les adverbes introduisent ainsi de l'étrangeté, créant pour ainsi dire un voile sur le paysage. Zadie Smith prend donc le contrepied de ses prédécesseurs modernistes en explorant l'« espace sans propriétés », un espace quelconque qui ne précipite aucune forme d'illumination¹⁹ mais renforce plutôt le triomphe de l'obscurité.

Le texte joue avec les déictiques tels que « *here* » et « *there* », et semble endosser le rôle d'une caméra en plein tournage, s'affranchissant du processus de nomination des lieux. Dans la première section, Leah a fréquemment recours aux déictiques pour décrire son parcours : « – *I was born just there. From there to here, a journey longer than it looks* » (NW 13)). Ici, les déictiques ne remplissent pas leur fonction traditionnelle, celle de préciser la description des lieux. En raison de la position incertaine de Leah, les déictiques produisent l'effet inverse et renforcent l'indétermination des lieux : ils agissent comme affirmation de l'existence d'un espace, aux dépens d'une caractérisation de celui-ci et suggèrent un paysage

¹⁹ Je fais ici référence aux miracles quotidiens surgissant lorsque l'espace et le temps s'illuminent dans une fusion parfaite : « *there were little daily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark* », Virginia Woolf, *To the Lighthouse*. Londres : Collector's Library, 2004 [1927], p. 245.

vague, évoqué en tant que présence. L'enjeu du roman consiste donc à signaler un espace souvent occulté, le nord-ouest de Londres, sans toutefois lui donner un contour stable. Par la suite, le degré zéro de caractérisation des lieux est poussé à son paroxysme car le déictique est à son tour nié :

Here is not there. Here offices are boxy cramped Victorian damp. Five people share them, the carpet is threadbare, the hole-punch will never be found.
– of money coming in. (NW 31)

La définition en creux des lieux (« *Here is not there* ») suggère un lieu exprimé uniquement par la négative, comme un espace vide de sens qui ne peut se dire. Le rôle d'articulation spatiale, que revêt habituellement le déictique, est renversé en faveur de celui d'interruption spatiale : le lieu est toujours ce qui n'est pas là, ce qui est autre. Le tiret, qui apparaît quelques lignes plus loin, semble être le reflet du déictique, il agit comme une césure, un intervalle vide en attente d'un lieu. Ces exemples confirment la prédominance de la figure de l'asyndète, et scellent dans le même temps la fin du lieu circonscrit. Selon Certeau, « *l'asyndète* » ouvre « des absences dans le continuum spatial », fragmentant l'espace parcouru et pratiquant « l'ellipse de lieux conjonctifs »²⁰. Cette dernière coupe, délie et transforme l'espace en îlots séparés²¹. Plutôt que de créer des similarités entre les lieux, le texte interroge, défait les liens et nie les positions. Le déictique assume donc une fonction paratactique car il juxtapose des éléments en fragments posés dans l'espace sans créer de lieu. Il instaure une « conjonction-disjonction », qui, à l'échelle textuelle, creuse un interstice.

À l'indétermination textuelle s'ajoute une confusion narrative produite par l'ouverture *in medias res* de près de la moitié des chapitres. Le chapitre 18 est un exemple flagrant de cette méthode :

²⁰ Certeau, p. 153.

²¹ *Ibid.*

–Oh, I used to faint a lot. A lot! They thought it was a sign of a delicate constitution, sensitive, a bit artistic. But everyone went into the nursing or secretarial back then, you see. That’s simply how it was. We didn’t have the opportunities.

–It was just hot.

–Because you had a lot of potential, no, listen, you did: piano, the recorder, the dancing, the thing with the . . . the . . . what’s its name now, oh you know – sculpting – you liked the sculpting for a while, and the violin, you were a wonder on the violin, and lots of little things like that.

–I bought one pot home from school. I played the violin for a month.

–We made sure you had all the lessons, fifty pee here, fifty pee there, it all adds up! And we didn’t always have it! That was your father – God rest him – he didn’t want you to grow up feeling poor, even though we *were* poor. But you never really settled on the one thing, that’s what I mean. This lawn needs watering.

Pauline stoops down suddenly, coming up with a handful of grass and earth.

(NW 77)

S’ouvrant au beau milieu d’un dialogue, le récit fournit un nombre limité d’indications sur la localisation des personnages : « *Pauline stoops down suddenly, coming up with a handful of grass and earth* ». C’est seulement à la page suivante que le lecteur apprend que les personnages sont assis sur un banc dans un parc : « *They sit together on a park bench Michel discovered some years ago* » (NW 78). L’information différée surprend et introduit un espace de flottement au sein duquel la position physique des personnages demeure vague. L’opacité des lieux contribue à retravailler le champ du visible et à ouvrir ce que Guillaume Le Blanc appelle un espace « hors-pouvoir »²² au sein duquel les catégories sociales, ethniques et générées n’opèrent plus. La fiction permet alors de court-circuiter l’espace, plongé dans l’obscurité, et met en avant son caractère indiscernable.

L’événement central autour duquel tourne l’intrigue du roman *NW*, le carnaval de Notting Hill, n’échappe pas à ce processus d’indétermination, comme si la force sous-tendant l’espace du nord-ouest demeurerait inexplicable. Si le carnaval sert de passerelle entre les différentes histoires du roman, son nom est passé sous silence. Ni l’indication spatiale du

²² Guillaume Le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 16.

carnaval (dans le quartier de Notting Hill, à la frontière avec le nord-ouest de Londres) ni la marque temporelle (le mois d'août) ne sont explicites et c'est seulement à l'issue de plusieurs lectures qu'il est possible d'en déduire qu'il s'agit du festival de Notting Hill. Une telle mise en suspens des noms et de l'ancrage spatio-temporel contribue à désorienter le lecteur, voué à naviguer dans un espace inintelligible et indifférencié : la friche devient pour ainsi dire le terrain de prédilection de la fiction. Par ailleurs, le récit privilégie les renforcements qui contournent le processus de nomination : « *So little happens in this corner of NW* » (NW 81). Cette phrase, reflétant l'esthétique générale du corpus smithien, souligne l'intérêt de l'auteure pour les coins de rue échappant à l'écrit, au lisible. Transparaît alors une technique de l'anti-représentation, laissant naître un espace « khôrique » au sein duquel la géographie physique de la ville s'efface.

I.B. Une ville caméléon

Contrairement aux représentations courantes, les romans de Zadie Smith ne s'attachent pas à souligner le décor surdimensionné et éclatant d'un Londres qui attirerait l'attention sur le mode spectaculaire ou éblouirait les personnages. Le paysage urbain des romans de Zadie Smith offre une autre manière de voir la ville, comme le souligne la narratrice, Leah : « *at least with eyes closed there is something else to see. Viscous black specks* » (NW 4). Les petites tâches noires (« *black specks* ») représentent l'opacité d'une vision oblique à laquelle on accède les yeux fermés (« *something else to see* »). Ce nouvel espace naissant s'apparente à ce que Roland Barthes appelle « le neutre », qu'il définit comme « l'envers qui se donne à voir sans attirer l'attention »²³. Le texte semble instaurer un espace neutre animé par un jeu de couleur inédit : la narratrice Leah introduit des petits points de couleur qui apparaissent et disparaissent de façon incontrôlable, comme ceux de la peau d'un caméléon. La ville apparaît

²³ Roland Barthes, *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil, 2002, p. 82.

alors en même temps incolore et colorée, sombre et lumineuse, neutralisant toute logique binaire. Rompant la syntaxe, les phrases nominales introduisent des interstices de petits points colorés mouvants : dans le premier chapitre, la couleur rousse dans l'ombre fait surgir la chevelure de la narratrice (« *she keeps to the shade. Redheaded.* » (NW 3)), puis la couleur rouge homard signale la colère de sa voisine (« *Fleshy, lobster-red.* » (NW 3)), contrastant avec le jaune du soleil dans le ciel (« *yellow sun high in the sky* » (NW 3)). Dans le second chapitre, la juxtaposition des monosyllabes fait surgir le blanc des yeux de Shar, la jeune femme sans-abri accueillie par Leah (« *the eyes are memorable, around the deep brown clear white is visible, above and below* » (NW 6)). Le texte vise à faire briller certains détails, comme des points lumineux ou des flammes vacillantes en fonction de la position des personnages. Cette technique rappelle celle du pointillisme ou *dot painting*²⁴ employée dans l'art aborigène afin de créer une vibration de couleur sur la toile et de rendre compte de l'interpénétration des êtres et des choses dans un monde qui n'est plus qu'un. Ces points contribuent à mettre en avant l'interconnexion de chaque élément, dépendant de l'environnement qui les articule. À travers la technique du *dot painting*, les peintres aborigènes visent également à flouter certains motifs afin de préserver le caractère secret de l'histoire de leur terre²⁵, comme c'est le cas de cette toile :

²⁴ <https://www.australia-australie.com/articles/la-peinture-aborigene-entre-mythes-et-couleurs/>, site web consulté le 10 février 2023.

²⁵ *Ibid.*



Figure 5 – Clifford Possum Tjapaltjarri, *Napperby Dreaming*, 1994.

Les points semblent à la fois tracer des lignes et se superposer à d'autres motifs existants, compliquant l'accès au rêve de la terre de Napperby, narrée par l'artiste. De la même manière, le pointillisme de Smith opère un jeu subtil entre dévoilement et brouillage des éléments urbains, de sorte que la ville conserve toujours son caractère énigmatique.

I.C. Ébauche de personnages

Outre l'indétermination spatiale qui régit le récit, la ville de Londres est dépeinte comme un espace impersonnel, peuplé par des personnages à peine esquissés. Dès le début du roman, les pronoms indéfinis (« *everybody* », « *everyone* » et « *nobody* ») font écho aux adverbes de lieu (« *nowhere* », « *anywhere* » et « *somewhere* ») :

Four gardens along, in the estate, a grim girl on the third floor screams Anglo-Saxon at nobody. Juliet balcony, projecting for miles. It ain't like that. Don't you start. Fag in hand. Fleshy, lobster-red.

I am the sole

I am the sole author

Pencil leaves no mark on magazine pages. Somewhere she has read that the gloss gives you cancer. Everyone knows it shouldn't be this hot. Shrivelled blossom and bitter little apples. Birds singing the wrong tunes in the wrong trees too early in the year. Don't you bloody start! Look up: the girl's burnt paunch rests on the railing. Here's what Michel likes to say: not everyone can be invited to the party. Not this century. Cruel opinion – she doesn't share it. In marriage not everything is shared. Yellow sun high in the sky. Blue cross on a white stick, clear, definitive. What to do? [...] a tiny device tucked in her ear. (NW 3)

Dans cet extrait d'ouverture, les habitants du nord-ouest de Londres s'apparentent à des ébauches, comme en témoigne l'adverbe « *everyone* », plus loin relayé par le nom générique « *people* », trahissant tous deux un refus de singulariser les habitants de ce quartier. Le texte opère une dépersonnalisation constante des personnages qui surgissent comme des « existences suspensives »²⁶, selon les termes de Jacques Rancière, écartées de la répartition des propriétés et des corps organisée par la société et associée précédemment à l'espace strié²⁷. L'introduction par le récit de ces existences en suspens déplace les rapports entre les corps et les dénominations, faisant voler en éclat la hiérarchie entre les sujets pour céder la place à un « multiple » informe²⁸. Le pronom « *everyone* » représente cette multiplicité indistincte qui inclut tous les sujets, de sorte que le plus quelconque peut devenir personnage du roman, comme le souligne Jacques Rancière. Citant le roman *Vertiges* de l'auteur allemand W.G. Sebald, Rancière présente la fiction comme une terre de coexistence et une puissance de restitution de « la présence de toutes choses, que ce soient les personnages principaux ou les comparses, les oiseaux dans le ciel, la forêt verte et bruisante aussi bien que la moindre feuille, sans que rien ne songe à leur contester le moins du monde le droit d'être là »²⁹. Ainsi ce territoire indéterminé permet-il d'accorder le simple droit d'être présents aux sujets marginalisés. À travers sa théorie de « l'acteur-réseau », le sociologue Bruno Latour met lui aussi en avant ce pouvoir de la fiction à rendre compte d'acteurs,

²⁶ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*. Paris : Folio Essais, 2004, p. 190.

²⁷ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 601, 604.

²⁸ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, *op. cit.*, p. 194.

²⁹ W. G. Sebald, *Vertiges*, trad. Patrick Charbonneau. Paris : Actes Sud, 2001, p. 48.

humains ou non humains, et à les mettre sur un pied d'égalité³⁰. Ces acteurs, dépourvus d'intention, de conscience et d'autonomie, apparaissent comme des phénomènes dont l'existence produit une différence. Il appartient donc à la littérature de notifier ces présences singulières.

Ces existences vaporeuses jaillissent comme des ombres aux contours très incertains et le texte refuse de se plier à la description physique des personnages et de les doter d'une épaisseur psychologique. Le récit choisit plutôt de livrer au compte-goutte les informations sur les personnages :

The small figure at the counter turns. She smiles at Leah first before anything else – out of the instinct that pairs recognition with happiness – and then a moment later, remembering, bites her lip and puts her hand to the door, making the little bell ring.
–That's her. That was her. Buying the fags.
Leah expects a clean escape. Shar is out of luck. (NW 20)

Le pronom « *she* » renvoie à une silhouette fragile (« *small figure* ») que le lecteur ne peut identifier au début du roman. Si la narratrice reconnaît la silhouette de Shar qu'elle a accueillie (« *That's her. That was her* »), le pronom possessif (« *her* ») laisse planer l'ambiguïté pour le lecteur. Il faut attendre la dernière phrase du paragraphe (« *Shar is out of luck* ») pour qu'il puisse associer le nom de Shar aux pronoms (« *she* » et « *her* »). Les chapitres sont organisés de telle sorte que le lecteur ne possède souvent comme indication que l'identité sexuelle du personnage, indiquée par les pronoms « *she* » ou « *he* ». Quant à Leah et Michel, ils sont parfois désignés respectivement par les noms « *the woman* » et « *the man* » :

Leah believes in objectivity in the bedroom:
Here lie a man and a woman. The man is more beautiful than the woman. And for this reason there have been times when the woman has feared that she loves the man more than he loves her. He has always denied this. He can't deny that he is more beautiful. It is easier for him to be beautiful. His skin is very dark and ages

³⁰ Rita Felski, « Latour and Literary Studies », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 130, no. 3, 2015, p. 738.

more slowly. He has good West African bone structure. Here is a man lying across a bed, naked. (NW 22)

Aussi, le récit déploie une technique d'anti-représentation des personnages, réduits à leurs attributs les plus élémentaires, afin de libérer les corps de l'assujettissement des dénominations. Ce procédé par lequel l'identité du personnage est mise en suspens est systématique dans le roman *NW*, autorisant le développement de trajectoires hors de toute traçabilité et entravant le système de distribution normative des corps et des identités.

I.D. Dépouillement narratif et textuel

La langue du roman *NW* n'échappe pas au processus d'évidement et son caractère elliptique apporte un contrepoint aux figures d'excès qui caractérisent la surmodernité. Le roman déploie une poétique du « brut » qui consiste à réduire la ville à sa pure réalité matérielle, à ce qui est là sans justification et qui précède l'entrée dans le domaine du symbolique. La langue se défait alors des sophistications littéraires, comme l'affirme le critique David James à propos de *NW* : « *something more rugged yet just as compositionally beautiful, rougher round the edges* »³¹. Le texte s'efforce d'être au plus proche de ce terrain, irrégulier et accidenté, faisant ressortir l'aspérité de la frontière, ce qui justement ne rentre pas dans le moule du langage. Apparaît la matière brute et non lissée, comme l'objet disjoint qui est là sans explication ou comme la réalité nue des corps. La langue signe donc le retour à la texture de la ville, à l'exploration à l'aveugle des corps qui ne sont pas encore nommés (qui sont *prénoms*), ce que Zadie Smith appelle « *the concrete "thingyness" of people* »³². Elle met en relief le « degré zéro » de l'écriture, que Roland Barthes associe au « neutre » ou à un « style de l'absence qui est presque une absence idéale du style »³³. Selon Dominique Viart,

³¹ David James, « Worlded Localisms », dans *Postmodern Literature and Race*, éd. Led Platt, Sarah Upstone, Cambridge : Cambridge University Press, 2015.

³² Zadie Smith, *Feel Free*. Londres : Penguin Press, 2018, p. 275.

³³ Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, *op. cit.*, p. 60.

« plutôt que la carence terminologique, [ce minimalisme littéraire reflète] la menace d'un trop plein »³⁴.

Cette poétique minimaliste évoque, en architecture, le mouvement du « Brutalisme » né à Londres dans les années 1950 et développé principalement par les architectes britanniques Alison et Peter Smithson. À l'image d'une écriture dépourvue de fioritures, le Brutalisme se sert de matériaux bruts, massifs et sans revêtement. Utilisant souvent le béton, mais également le bois, le sable ou le métal, l'architecture brutaliste privilégie les matériaux tels qu'on les voit :

Concrete blocks—laid and pointed like ashlar masonry.
Reinforced concrete—off smooth shutters.
Stainless steel—sheets, tubes, pressings, fixings.
Timber—in framing and detailing, left natural finish.
Common plywood and blockboard—left natural finish.
Enamelled metals—vitreous, stoved, (and powder-polyester, 1970's–80's).
Polysulphide pointing—to absorb movement.
Galvanised mild steel—sheets, tubes, pressings; left natural finish.³⁵

La simplicité des constructions brutalistes et leur caractère peu onéreux, en raison des matériaux bruts utilisés, mettent en exergue la portée sociale de ce mouvement qui vise à accommoder les besoins des individus : « *a reverence for materials* »³⁶, « *a striving to create simple, honest, functional buildings that accommodate their purpose, inhabitants and location* »³⁷. Les brutalistes ont construit plusieurs HLM à Londres, comme « Robin Hood Gardens » ou « Balfron Tower », afin de loger les habitants appartenant aux couches sociales défavorisées de Londres :

³⁴ Dominique Viart, « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans *Écritures blanches*, éd. Dominique Rabaté et Dominique Viart. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 7-26.

³⁵ Citation provenant d'une page tapuscrite des archives de Smithson. Peter Smithson, « "The Fifties". The Materials Sacred to Brutalism », juillet 1986.

³⁶ Alison et Peter Smithson, « The New Brutalism », *Architectural Design*, janvier 1955.

³⁷ Dario Goodwin, « Spotlight: Alison and Peter Smithson », juin 2017. <http://www.archdaily.com>, en ligne, consulté le 17 mars 2023.



Figure 6 – Robin Hood Gardens, Woolmore Street Poplar E14, conçu par Alison et Peter Smithson pour le Conseil du Grand Londres, 1969-1972.



Figure 7 – Balfron Tower, Brownfield Estate, conçu par Ernö Goldfinger, 1965-1967.

Tout comme l'écriture de Zadie Smith qui accueille les présences non relayées par la langue articulée, ces bâtiments brutalistes s'opposent aux politiques de planification urbaine à grande échelle en plaçant au cœur de leurs préoccupations les affinités entre les habitants et leurs lieux de résidence : « *realization of the affinity which can be established between building and man* »³⁸. Au contraire d'une société qui organise l'espace urbain selon une logique consumériste et de surveillance, l'architecture brutaliste ouvre un autre système de relations articulant le quotidien, la domesticité et le travail³⁹. L'architecte Goldfinger s'installe d'ailleurs avec sa femme dans la Tour Balfour pendant deux mois afin de se mettre dans la peau d'un habitant et de réfléchir à de potentielles améliorations de sa construction. Aussi, les brutalistes appréhendent l'architecture comme le résultat direct d'un mode de vie : « *architecture was the direct result of a way of life* »⁴⁰. L'écriture de Smith et l'architecture brutaliste se rejoignent alors dans leur capacité à produire de nouveaux modes de vie urbain avec peu de moyens. Plutôt que de développer une langue élaborée ou de se concentrer sur la décoration de la façade d'un bâtiment, les artistes minimalistes privilégient le retour à la fabrique même du matériau urbain et à ses effets de texture en littérature ou en architecture. Le retour à l'essence du matériau ne consiste pas seulement à montrer de quoi est fait la construction mais à en explorer les possibilités spatiales⁴¹.

Les choix lexicaux, syntaxiques et grammaticaux de l'écrivaine (à l'image des matériaux de construction choisis par les brutalistes) reflètent la volonté de s'affranchir des ornements rhétoriques afin de restituer la rugosité des éléments urbains, cachée sous les inscriptions. Cette économie de la langue est mise en œuvre dès l'ouverture de *NW* marquée par la prépondérance des monosyllabes :

³⁸ Alison et Peter Smithson, « The New Brutalism », *art. cit.*

³⁹ Dirk van den Heuvel, « Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life », *The Journal of Architecture*, vol. 20, no. 2, 2015, p. 293.

⁴⁰ Alison et Peter Smithson, « The New Brutalism », *art. cit.*

⁴¹ « *Not just to show the material the building was made from but to celebrate that, and to push the possibilities of those materials* », Zupagrafika, *Brutal London: Construct Your Own Concrete Capital*. Munich : Prestel, 2016, p. 7.

The fat sun stalls by the phone masts. Anti-climb paint turns sulphurous on school gates and lamp posts. In Willesden people go barefoot, the streets turn European, there is a mania for eating outside. She keeps to the shape. Redheaded. On the radio: I am the sole author of the dictionary that defines me. A good line – write it out on the back of a magazine. In a hammock, in the garden of a basement flat. Fenced in, on all sides. (NW 3)

À l'allongement des énoncés se substitue une syntaxe nominale qui s'apparente à des prises de notes. Le mot-phrase « *Redheaded* » ainsi que le caractère optionnel des pronoms, tous deux indicateurs du caractère elliptique de la poétique mise en œuvre, manifestent une recherche de l'effacement du sujet dans l'écriture. À l'économie syntaxique s'ajoute l'emploi du présent simple, temps dominant dans le reste du roman. Ce choix de circonscrire la temporalité de la narration vise à vider les personnages de leur consistance psychologique pour en faire apparaître la seule présence spatiale, comme éparpillée sur le tissu urbain : des passants qui marchent pieds nus (« *In Willesden people go barefoot* »), le cri d'une femme (« *a grim girl on the third floor screams Anglo-Saxon at nobody* »). Cette fixation dans le présent suggère également l'impossibilité pour la narration de se représenter un futur ou un passé puisque le récit prend lui-même en charge une certaine partie de la population exclue de l'histoire de la ville⁴². Ce présent de la description notifie l'existence de ces êtres dépossédés de leur capacité de projection et de rétrospection⁴³, ballottés par le flot urbain, exclus de tout processus de subjectivation dans la ville. La temporalité acquiert alors une valeur déictique, mettant en lumière une réalité urbaine irréfutable, qui est toujours là sous nos yeux. Cette simplicité formelle est également adoptée par le brutalisme qui vise à reconnecter les habitants avec les matériaux physiques de leur environnement urbain, enfouis sous les aménagements récréatifs liés à la consommation et au divertissement.

Je rapprocherai également cet art du dénuement narratif et textuel avec l'art aborigène

⁴² Voir partie 1.

⁴³ Paul Gilroy affirme que le discours sur l'immigration en Grande-Bretagne emprisonne les immigrés dans le présent : « *[it] make[s] the immigrant always seem to be stuck in the present. Devoid of historicity, their immediate circumstances are invested with an introcontrovertible priority* », Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*. New York : Columbia University Press, 2004, p. 123.

qui utilise comme support et technique de peinture le sol ou les matériaux naturels environnants. À l'origine, les aborigènes peignaient des motifs sur le sable, les corps, les parois rocheuses, les écorces ou le sol avec des pigments naturels, des plumes et des éléments végétaux⁴⁴. Les peintres aborigènes contemporains poursuivent cette tradition en prenant pour support le bois ou en peignant sur des céramiques⁴⁵. Par le recours à des matériaux naturels non travaillés, les artistes aborigènes cherchent à réactiver un lien direct avec leur territoire. De la même manière, le roman *NW* signe le retour à la matérialité primitive du texte, car l'écrivaine emploie les composantes les plus élémentaires de la langue (monosyllabes et présent simple), en réaction à la surabondance des images émanant de la société digitalisée. Dans ses romans, à l'instar du traitement minimaliste de la langue, Zadie Smith cherche à rendre sensible la surface matérielle de la page par le biais des espacements et incite ainsi à appréhender le texte comme un espace composite traversé par des dynamiques territoriales. De même, le dépouillement textuel vise à intégrer des éléments de l'espace urbain dans la fiction sans traitement interprétatif. De cette manière, c'est au lecteur de s'emparer de ce matériau urbain brut et d'en parcourir les potentialités d'expression. Comme dans l'art aborigène, le roman, en s'appropriant les matériaux de la ville et en y juxtaposant les apparitions et les disparitions des lieux et des présences, est en quelque sorte façonné par l'environnement urbain.

Le roman met en œuvre une méthode de l'anti-représentation par une stratégie de l'évidement de l'espace surdéterminé de la ville. Celle-ci produit un double effet, celui de rendre à la ville son caractère tangible tout en faisant ressortir le caractère inintelligible de son organisation. Ce procédé rend possible une nouvelle pratique de l'espace pour ses habitants, en créant des trouées spatiales à l'origine de traversées imprévues et singulières.

⁴⁴ <https://www.aborigene.fr/art-aborigene/la-terre-d-arnhem/>, site web consulté le 10 février 2023.

⁴⁵ *Ibid.*

II. Coordonnées fictionnelles et « *counter-mapping* »

La fiction ouvre une cartographie urbaine alternative, constituée de zones discontinues et ineffables, préservant « khôra », l'étrangeté de la ville qui nous échappe. Articulant des coordonnées fictionnelles⁴⁶, la fiction devient « contre-géographie » (« *counter-mapping* ») : le récit ne décrit pas la ville telle qu'elle est, mais propose plutôt des versions de la ville. Les concepts urbanistiques de la ville s'avèrent insuffisants pour comprendre le tissu urbain contemporain et c'est bien à cette lacune que la fiction tente d'apporter une réponse. Se détachant de la réalité physique des lieux et des emplacements en tant que tels, la littérature envisage la ville comme rapport ou situation des lieux les uns aux autres⁴⁷. Une telle approche spatiale de la fiction me conduit à rapprocher les romans du corpus des « romans géographes », selon les termes de Michel Collot, car ils permettent de redécrire l'espace urbain, dessinant des parcours spatiaux ponctués de discontinuités relevant de lois littéraires⁴⁸.

II.A. Le récit : traverser l'espace

À la différence des cartes géographiques de la ville de Londres, le récit permet de varier les échelles, points de vue et figures, s'affirmant ainsi comme un espace tout aussi légitime que d'autres formes de discours pour saisir les logiques de la ville. Michel de Certeau défend cette idée et affirme que le récit est « récit d'espace » :

⁴⁶ Michel Butor cité par Michel Collot, *Pour une géographie littéraire, op. cit.*, p. 194 : « La littérature ne produit pas le monde tel qu'il est, elle produit des versions du monde ».

⁴⁷ Michel Collot, *Ibid.*, p. 23.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 95.

Là où la carte découpe, le récit traverse. Il est « diégèse », dit le grec pour désigner la narration : il instaure une marche (il « guide ») et il passe à travers (il « transgresse »). L'espace d'opérations qu'il foule est fait de mouvements : il est *topologique*, relatif aux déformations de figures, et non *topique*, définisseur de lieux. La limite [...] livre la place à l'étranger qu'elle a l'air de mettre dehors.⁴⁹

Selon lui, la fiction opère par le biais des figures, à l'instar de l'asyndète, la parataxe ou l'ellipse, afin d'instaurer ce qu'il appelle une « rhétorique cheminatoire »⁵⁰ : ces structures narratives acquièrent les valeurs de « syntaxes spatiales »⁵¹. Frayant des sentiers retors, la fiction expérimente des positions alternatives par ses contorsions, ses glissements et ses sauts. Certeau associe ces opérations à des « tactiques » aux antipodes des « stratégies » : fonctionnant par la ruse, les « tactiques » visent à déformer l'espace et à remettre en cause le bornage des lieux, procédé typique des stratégies⁵². Les figures qu'elles tracent se marquent comme des graffitis, mais ne s'écrivent pas ; elles altèrent un lieu mais n'en fondent aucun. Mettant en œuvre ces tactiques, la littérature apparaît comme une trace officieuse : mordant sur les bords, elle sonde l'étrangeté inhérente de « khôra ». Dans son chapitre intitulé « *La page* », Georges Perec met en scène l'écriture, explorant ses traversées spatiales :

J'écris : j'habite ma feuille de papier, je
l'investis, je la parcours.
Je suscite des *blancs*, des *espaces* (sauts dans le
sens : discontinuités, passages, transitions).

J'écris
dans la
marge...

Je vais
à la ligne. Je renvoie à une note en bas de page ¹.
Je change de feuille.

1. J'aime beaucoup les renvois en bas de page, même si je n'ai rien de particulier à y préciser.

53

⁴⁹ Certeau, p. 189.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

⁵¹ *Ibid.*, p. 170.

⁵² *Ibid.*, p. 46, 180.

⁵³ Perec, p. 23.

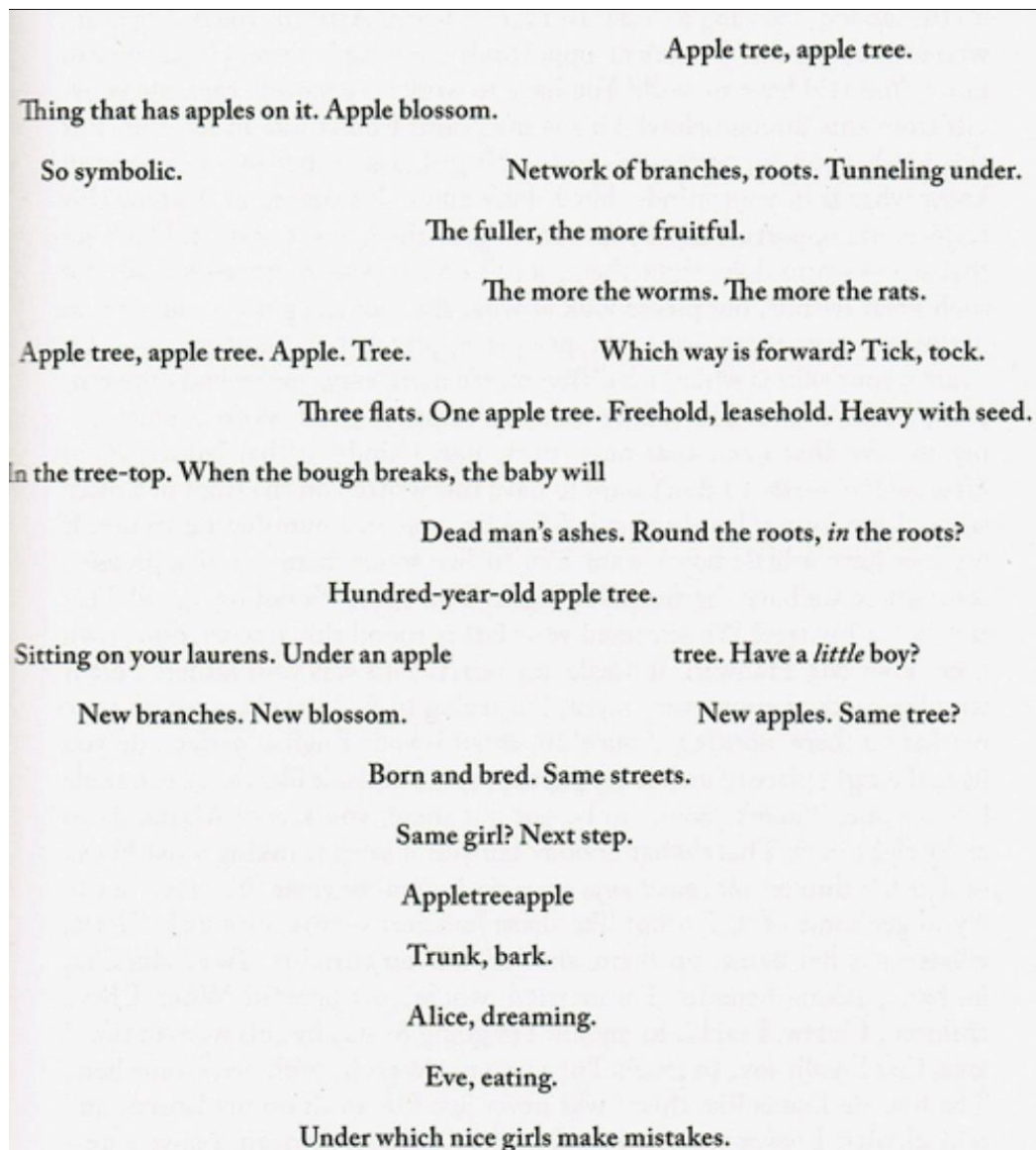
Fonctionnant par sauts, l'écriture produit un parcours chaotique sur la page. Cette pratique de l'espace par l'écriture devient alors une condition essentielle pour habiter l'espace : « j'écris : j'habite ma feuille de papier ». Le processus d'habitation a donc d'abord lieu sur la page de papier.

Les romans de mon corpus s'apparentent à des « romans géographes », laissant entrevoir l'émergence d'une « géographie littéraire »⁵⁴, selon les termes de Michel Collot. Ce dernier affirme que les romans qui prennent pour sujet la ville ne visent pas seulement à identifier des lieux ou à repérer des référents, mais bien à mettre en évidence des structures spatiales qui pourraient se répéter ou varier d'un endroit à un autre⁵⁵. C'est la signification de ces « compositions de lieux » qui l'emporte sur la référence, de sorte que les lieux existent non en fonction de quelque réalité extérieure, mais de l'effet d'ensemble que la fiction produit⁵⁶. J'adopterai ainsi une approche géopoétique, en me penchant sur l'étude des formes littéraires dans leur rapport avec un imaginaire de l'espace. Explorant les corrélations entre structure du récit et représentations spatiales, je privilégierai aussi bien la forme des textes que leur contenu géographique. Le recours au calligramme dans le chapitre 7 de la première section de *NW* illustre cette interdépendance : le dessin de l'arbre reflète le sujet du texte, à savoir la description d'un pommier (« *apple tree* ») :

⁵⁴ Michel Collot, *Pour une géographie littéraire*, op. cit.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 135.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 121.



(NW 28)

Ce calligramme, dont le dessin reproduit l'entrelacement des branches d'arbres (« *network of branches* »), fonctionne comme une allusion métatextuelle : il renvoie à la structure narrative laquelle, tel un arbre aux multiples branches, entrecroise les différentes subjectivités. Cette image met en relief un nouvel axe de lecture, encourageant le lecteur à envisager le récit comme juxtaposition spatiale plutôt que succession temporelle : les rapports qu'entretiennent sur l'espace de la page les lignes narratives, les systèmes de lieux et les réseaux de mots deviennent primordiaux. Zadie Smith semble emprunter ici les techniques du calligramme, développées par le poète Guillaume Apollinaire, maître en la matière. Son calligramme

intitulé « la tour Eiffel »⁵⁷ souligne la nécessité d'exprimer la ville sous forme de dessin :

S
A
LUT
M
O N
D E
DONT
JE SUIS
LA LAN
GUE É
LOQUEN
TE QUESA
BOUCHE
O PARIS
TIRE ET TIRERA
T O U JOURS
AUX A L
LEM ANDS

Le rapport étroit qu'entretient le dessin avec le sujet du poème, confirme cette nouvelle méthode d'appréhension du texte : le calligramme ne doit pas être lu mais observé. Les lieux semblent prendre vie non par une chronologie de leur histoire, mais par les liens qu'ils entretiennent avec les mots sur la page. Différentes branches déroulant plusieurs voix narratives sont proposées au lecteur et contribuent à créer un réseau proprement romanesque, doté de coordonnées fictionnelles se superposant aux repères géographiques dispersés dans la diégèse.

II.B. Les hétérotopies : explorer les contre-emplacements

Le récit propose une carte alternative de lieux « hétérotopiques »⁵⁸, c'est-à-dire

⁵⁷ Guillaume Apollinaire, « La tour Eiffel », *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. Paris : Mercure de France, 1918.

⁵⁸ Michel Foucault, « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, 1984.

dépendants les uns des autres : il nous invite à penser l'espace dans la lignée de Michel Foucault comme ce qui « se donne à nous sous la forme de relations d'emplacements »⁵⁹. Plus particulièrement, *NW* s'intéresse à certains lieux urbains éminemment contradictoires à l'instar des églises, des parcs, des arrêts de bus, des balcons ou des ronds-points ; autant d'« espaces autres » qui apparaissent en tension avec les autres lieux. Ces « lieux réels » et « effectifs », Michel Foucault les définit comme des « hétérotopies de déviation »⁶⁰. Elles agissent comme des « contre-emplacements », lesquels « ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent, l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis »⁶¹. Dans *NW*, ces espaces de dissensus ou îlots de résistance incompréhensibles signalent cette « chose » incohérente et insaisissable de la ville. L'église, évoquée à plusieurs reprises dans le récit, constitue une hétérotopie qui permet d'articuler les contradictions du tissu urbain de Londres :

— Lee, you sure this is right? Doesn't look right.
 — End of this road. On the map it sort of winds round and back on itself.
 Pauline said it's hard to find.
 — I can see the magistrates' court and... a roundabout? Kids, stay close, stay in.
 It's like walking the hard shoulder on the motorway. Nightmare. Kennedy Fried
 Chicken. Polish Bar and Pool. Euphoria Massage. Glad we took the scenic route.
 This can't still be Willesden. Feels like we're in Neasden already.
 — The church is what *makes* it Willesden. It marks the parish of Willesden.
 [...]

The road winds. They find themselves on a thin strip of pavement with a bollard at the end, clutching the children as the cars zoom by either side. To their right, a foreclosed shopping arcade and a misconceived office block, empty, every other window broken. To their left, a grassy island nestled beside a dual carriageway. Intended as a green oasis, it is a fly-tipping zone. A waterlogged mattress. An upturned sofa with ripped cushions, foully stained. More eccentric items, suggesting lives abandoned in a hurry: half a scooter, a decapitated Anglepoise, a car door, a hat stand, enough rolled-up lino for a bathroom floor.

In a pause between cars they run as one animal across the wide road, and then release each other, panting, hands on knees. Advised to 'take it easy' for forty-

⁵⁹ *Ibid.*, p. 46-49.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

eight hours, Leah feels a lightness in her head. She turns away, lifting her head slowly and spots it first: an ancient crenellation and spire, just visible through the branches of a towering ash. Another twenty yards and the full improbability of the scene is revealed. A little country church, a medieval country church, stranded on this half-acre, in the middle of a roundabout. Out of time, out of place. A force field of serenity surrounds it. A cherry tree at the east window. A low encircling brick wall marks the ancient boundary, no more a defence than a ring of daisies. The family vaults have their doors kicked in. Many brightly tagged gravestones. Leah and Nat and the children pass through the lychgate and pause under the bell tower. Blue clockface brilliant in the sun. It is eleven thirty in the morning, in another century, another England. (NW 70-71)

Dans cet exemple, les paradoxes se multiplient : l'église, élément central de la paroisse de Willesden et dont le clocher fonctionne traditionnellement comme point de repère dans la ville, est ici impossible à localiser, dissimulée sur une route sinueuse. Lorsque les protagonistes y parviennent enfin, elle semble posée au milieu d'autres réalités urbaines tout à fait inattendues (« *the full improbability of the scene* »). L'église de campagne (« *a medieval country church* ») côtoie une décharge sauvage (« *fly-tipping zone* »), une autoroute et un rond-point. Les *fast food* (KFC), les centres de massages, le bar et le billard polonais, symboles des plaisirs corporels, bordent l'église, représentation du sacré. Le récit met ainsi en relief ces discontinuités de la zone périurbaine du nord-ouest de Londres, à mi-chemin entre la ville et la campagne, le sacré et les plaisirs charnels. Ces hétérotopies signalent l'incongruité d'un espace urbain dépourvu de propriétés.

Le motif de l'îlot, forme que Michel Foucault associe à l'hétérotopie, s'infiltré dans la narration, comme le suggère la métaphore nautique (convoquée par le verbe « *stranded* ») et la localisation de l'église au milieu d'un rond-point. Le rond-point symbolise le fonctionnement de l'hétérotopie : il est en même temps un lieu isolé, circulaire, fermé et un lieu d'échange, central, ouvert. Située sur l'îlot, l'église ouvre un espace hors-lieu et hors-temps (« *out of time, out of place* »), une sorte de résistance de la campagne et du sacré en ville. Cet espace disjoint est aussi un rond-point qui fait partie de la signalétique routière et régule le flot des voitures. À la fois à l'écart et liée aux autres espaces, l'hétérotopie est cet

espace impossible qu'évoque la comparaison du piéton déambulant sur la bande d'arrêt d'urgence : « *It's like walking the hard shoulder on the motorway* ». Explorer les hétérotopies, c'est donc tourner le regard vers ce qui se passe sur le bas-côté de la route, ces bifurcations impossibles qui pourtant sont constitutives de l'espace urbain.

Par la suite, le texte met en relief les mobiliers urbains délaissés, comme le banc public sur lequel s'assoient les personnages. Ces aménagements urbains représentent les vestiges d'espaces publics, invitant autrefois à la halte et désormais enfouis dans la jungle urbaine des voitures. Dans l'extrait, le banc public fait écho à l'église et marque l'hétérotopie, car il est en discordance avec son environnement :

They sit together on a park bench Michel discovered some years ago. Somebody had left it in the middle of the road, up at Cricklewood Broadway. Calm as you like! Just sitting there in traffic! It looked like it had grown out of the tarmac. All other cars swerved to avoid it. (NW 78)

L'incohérence de ce banc laissé à l'abandon est mise en avant par le récit : l'immobilité du banc public silencieux (« *just sitting there* », « *calm* ») tranche avec les voitures bruyantes (« *a chorus of car horns* »), contraintes de le contourner (« *swerved* »). Ce mobilier obsolète ne semble pas à sa place, comme s'il avait été oublié (« *somebody had left it in the middle of the road* »), associé à un végétal qui pousserait hors du bitume (« *It looked like it had grown out of the tarmac* »). Le surgissement de l'espace végétal, souligné par le sceau du Parc Royal, dans ce lieu hyper-urbanisé, met en évidence la disparition des politiques publiques d'espaces verts. Juxtaposant des éléments urbains incongrus, les hétérotopies contribuent à faire surgir l'étrangeté d'une ville contemporaine parcourue de tensions irrésolues. Le récit s'empare de ces espaces incompréhensibles, car leur exploration permet de contester les dynamiques de pouvoir qui structurent l'espace urbain.

II.C. Le multivers : superposer les espaces réels et imaginaires

Si la fiction s'affirme comme réorientation ou bifurcation vers les contre-emplacements réels, elle nourrit également les réflexions sur la ville en lui ajoutant une dimension imaginaire. Cette dialectique entre imaginaire et réel est au cœur des romans et multiplie les potentialités de mondes. L'espace romanesque s'affirme comme un espace de doute, qui ne garantit pas la stabilité du référent géographique mais s'oriente plutôt vers la porosité des frontières entre espace réels et fictionnels et vers l'ouverture sur des mondes possibles. La narratrice, Leah, désigne cet espace, à cheval entre réel et fictionnel, par le terme « multivers » : « *It is wishing yourself anywhere else, in a different spot somewhere in the multiverse, which is a concept you will never truly understand* » (NW 33). Cette remarque métatextuelle fait allusion à la théorie physique du « multivers », selon laquelle il existerait une multitude d'univers similaires au nôtre mais probablement régis par des lois scientifiques différentes. Ces univers déconnectés les uns des autres naîtraient en permanence. L'allusion à ce concept suggère la possibilité pour la fiction d'explorer la pluralité de ces univers alternatifs extérieurs au nôtre et ignorés par les cartes, les atlas et les encyclopédies qui répertorient la position des lieux pour former un *univers*. La théorie du multivers résonne également avec la définition de l'espace proposée par Bertrand Westphal, théoricien de la géocritique : « Tout espace se situe par hypothèse au carrefour des potentiels créatifs. Il revient à la littérature et aux arts mimétiques de l'explorer, car, quelque part entre réalité et fiction, l'une et les autres savent faire émerger les virtualités cachées de l'espace-temps sans pour autant les rendre captifs de la stase »⁶². La fiction serait une sorte de réservoir d'où naîtrait une multiplicité de géographies parallèles en constant devenir, rejetant la pensée d'un *univers* fondé sur les principes d'unicité et de stabilité.

Productrice de multivers, la littérature s'affirme comme jeu d'espace ou « contre-

⁶² Bertrand Westphal, *La Géocritique, mode d'emploi, op. cit.*, p. 97.

géographie » (« *counter-mapping* »⁶³), d'après les termes de la critique littéraire Estelle Murail. La « contre-géographie » se déploie à travers différents procédés littéraires, lesquels établissent une interaction continue entre le réel et la fiction, de telle sorte qu'il est souvent difficile de définir le moment exact où la fiction commence. Parmi ces procédés, Estelle Murail cite l'interpolation des lieux fictifs au sein d'espaces familiers, les rapprochements entre des lieux non contigus, les superpositions des espaces familiers ou encore l'attribution à un espace de propriétés qui ne sont pas les siennes. Dans le roman *NW*, on observe la prédominance de la première technique d'interpolation de lieux fictifs au sein d'espaces familiers. On remarque ainsi que si les lieux emblématiques du nord-ouest de Londres tels que Willesden, Kilburn et Hampstead Heath sont bien réels, la cité HLM de Caldwell où résident les personnages est fictionnelle. Cet enchevêtrement d'espaces réels et fictionnels contribue à troubler la perception spatiale du lecteur, constamment travaillée par l'imaginaire. Dans le chapitre 9, le même procédé d'interpolation est à l'œuvre. À première vue, les indications formelles de l'extrait invitent à penser que le texte reproduit l'itinéraire conseillé par le GPS en ligne :

From A to B:
 A. Yates Lane, London NW8, UK
 B. Bartlett Avenue, London NW6, UK

Walking directions to Bartlett Avenue, London NW6, UK
Suggested routes

<i>A5</i>	<i>47 mins</i>
<i>2.4 miles</i>	
<i>A5 and Salusbury Rd</i>	<i>50 mins</i>
<i>2.5 miles</i>	
<i>A404/Harrow Rd</i>	<i>58 mins</i>
<i>2.8 miles</i>	

⁶³ Estelle Murail, Sarah Thornton, *Dickens and the Virtual City: Urban Perception and the Production of Social Space*. Los Angeles : Palgrave Macmillan, 2017, p. 36.

- | | |
|---|-----------|
| 1. Turn <i>left</i> on <i>Yates Lane</i> | 40 feet |
| 2. Head <i>south-west</i> towards <i>Edgware Rd</i> | 315 feet |
| 3. Turn <i>right</i> at <i>A5/Edgware Rd</i> | 1.6 miles |
| Continue to follow <i>A5</i> | |
| 4. Turn <i>left</i> at <i>A4003/Willesden Ln</i> | 0.7 miles |
| 5. Turn <i>left</i> at <i>Bartlett Avenue</i> | 0.1 miles |

Destination will be on the left
Bartlett Avenue, London NW6, UK

These directions are for planning purposes only. You may find that construction projects, traffic, weather, or other events may cause conditions to differ from the map results, and you should plan your route accordingly. You must obey all signs or notices regarding your route.

(NW 38)

Or, si le lecteur averti reconnaît les rues d'Edgware Rd et Willesden Ln, certaines incertitudes planent sur la fiabilité des référents, notamment dans le dernier paragraphe où le pronom « *You* », dans son acception impersonnelle, n'est pas clairement défini. Le lecteur peine à identifier le locuteur – s'agit-il du GPS ou de la narratrice ? – et à déterminer le moment où la narration s'introduit dans le discours technologique impersonnel. Si le lecteur effectue une recherche sur un outil de géolocalisation en ligne, il s'apercevra que les rues Yates Lane et Bartlett Avenue n'existent pas et que l'itinéraire est donc fictif. Par le biais de l'interpolation, le récit entremêle donc des noms de rues fictives et des axes répertoriés par les systèmes de localisation : il falsifie les cartes officielles, y introduisant des fissures afin d'instiller de l'étrange dans le familier. Dans son roman *Espèces d'espaces*, l'écrivain Georges Perec souligne la puissance de la fiction, à savoir transformer librement la réalité physique de la ville :

Continuer

Jusqu'à ce que le lieu devienne improbable
 jusqu'à ressentir, pendant un très bref instant, l'impression d'être dans une ville étrangère, ou, mieux encore, jusqu'à ne plus comprendre ce qui se passe ou ce qui ne se passe pas, que le lieu tout entier devienne étranger, que l'on ne sache même plus que ça s'appelle une ville, une rue, des immeubles, des trottoirs...

Faire pleuvoir des pluies diluviennes, tout casser, faire pousser de l'herbe, remplacer les gens par des vaches, voir apparaître, au croisement de la rue du Bac et du boulevard Saint-Germain, dépassant de cent mètres les toits des immeubles, King-Kong, ou la souris fortifiée de Tex Avery !⁶⁴

À rebours de toute volonté de véhiculer une représentation crédible et probable de la ville, la fiction fait surgir l'imaginaire : elle décale les réalités en ajoutant des éléments inexistantes ou inattendus, superpose des items typiques d'autres villes ou encore mêle des références à d'autres œuvres de fiction, comme le personnage fictif de King-Kong survolant la ville de New York dans le film éponyme.

II.D. Le « roman-cité » : dévoiler l'envers de la ville

Par ces jeux spatiaux, les romans de Zadie Smith visent à dévoiler l'envers de la ville⁶⁵, ce qui n'attire par l'attention, à la manière d'un film négatif. Cette mise en avant de l'invisible dans les récits se manifeste par l'exploration de la vie quotidienne des « gens de peu » dans les grands ensembles (« *council estates* »), exploration typique de la « littérature du précaire ». S'opposant aux discours dominants fondés sur la spectacularisation de la ville, ce courant de la littérature met en œuvre des tactiques obliques afin de faire surgir les flots multiples, mouvants et non localisables des précaires, symptomatiques de la ville contemporaine. Les romans *NW* et *Swing Time* entraînent le lecteur dans les coulisses de la ville à travers la représentation de la banlieue du nord-ouest et plus particulièrement de la vie peu explorée des habitants des cités. Je qualifierai ces romans de « romans-cités » car ils ancrent leur histoire dans le circuit fermé des grands ensembles qui regroupent HLM, jardins communaux, cour bétonnées, supermarchés bas de gamme et centres commerciaux. Cet espace des grands ensembles évoque les cités ouvrières de la société industrielle, dépeintes

⁶⁴ Perec, p. 105.

⁶⁵ Dans *Les villes invisibles*, le narrateur montre que les villes étincelantes ont toujours un « envers », et qu'il suffit au voyageur de « parcourir un demi-cercle » pour découvrir « [leur] face cachée » : « une « étendue de tôle rouillée, de toile de sac, d'essieux hérissés de clous, de tuyaux noircis par la suie, de petits pots entassés, de murs aveugles aux inscriptions déteintes, de chaises dépaillées, de cordes tout juste bonnes pour se pendre à une poutre pourrie », Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 129.

par Charles Dickens dans *Hard Times*⁶⁶ et habitant toujours notre imaginaire collectif de la pauvreté⁶⁷. Les cités ouvrières sont à l'origine d'un vif débat public à l'époque victorienne, désigné par l'expression « la situation de l'Angleterre » (« *The Condition-of-England Question* »⁶⁸), et ce débat semble ressurgir dans les années 1980, à la suite des dégâts sociaux occasionnés par le programme d'austérité engagé par Margaret Thatcher⁶⁹. À cet égard, le critique David Marcus affirme l'émergence d'une « fiction de l'austérité » (« *Fiction of Austerity* »⁷⁰), émergence qu'il attribue à l'œuvre de Zadie Smith. Je montrerai que dans ces « romans-cités » (ou « *tenement novels* »), exemple paradigmatique de ce nouveau type de fiction, la pauvreté est moins perçue comme un phénomène révolu ou spécifique au Sud global que comme une problématique centrale de la ville contemporaine britannique. À cet égard, Barbara Korte affirme que la pauvreté s'accroît au Royaume-Uni, comme dans de nombreux pays, et n'est désormais plus considérée comme un phénomène affectant uniquement le Sud global⁷¹. Elle ajoute que la littérature est essentielle pour appréhender la pauvreté, car elle lui donne un visage et une voix, offrant la possibilité aux lecteurs de voir les situations du point de vue de ceux qui l'éprouvent⁷². D'ailleurs, ce questionnement sur la pauvreté a été abordé par d'autres champs artistiques comme le cinéma ou l'architecture. Le cinéaste britannique Patrick Keiller, dans son documentaire *The Dilapidated Dwelling* sorti en 2000, évoque ce qu'il appelle « la situation délicate du logement » en Angleterre (« *the*

⁶⁶ Charles Dickens, *Hard Times*. Londres : Penguin Classics, 2012 [1854].

⁶⁷ Barbara Korte, Frédéric Regard, *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, *op. cit.*, p. 2.

⁶⁸ Thomas Carlyle est à l'origine de cette appellation dans son ouvrage, *Chartism*. Londres : James Fraser, 1840.

⁶⁹ Lors d'un entretien avec le magazine britannique *Women's Own* en 1987, Margaret Thatcher affirme : « *There is no such thing as society* ». Cette fameuse déclaration illustre la théorie du néolibéralisme qui se manifeste par le déclin des services publics. (Thatcher, Margaret. « Interview for *Women's Own* », septembre 1987. <https://www.margaretthatcher.org/document/106689>, en ligne, consulté le 3 septembre 2022).

⁷⁰ David Marcus, « Post-Hysterics: Zadie Smith and the Fiction of Austerity », *art. cit.* Le critique qualifie le roman *NW* de « catalogue de l'austérité économique » (« *catalogue of economic austerity* »), enregistrant les chocs psychiques et matériels des laissés-pour-compte.

⁷¹ Barbara Korte et Georg Zipp, *Poverty in Contemporary Literature: Themes and Figurations on the British Book Market*. Londres : Palgrave Macmillan, 2014, p. 2.

⁷² Clemens Sedmak cité par Barbara Korte, Frédéric Regard, *Narrating Poverty and Precarity in Britain*, *op. cit.*, p. 2.

predicament of the house »⁷³). Il explique que si le prix des biens de consommations – la nourriture, les appareils électro-ménagers, les voitures – est devenu accessible à tous, le prix du logement en revanche ne cesse d’augmenter. Dans son documentaire, Patrick Keiller souligne l’incapacité des politiques de l’urbanisme et du logement à fournir un logement acceptable à chaque Londonien. Il interroge également plusieurs architectes – dont des architectes brutalistes – qui ont édifié des constructions à bas coût et tentent de pallier cette pénurie de logements accessibles dans le parc immobilier du Grand Londres, par la création de grands ensembles.

La littérature contemporaine du précariat envisage bien ces problématiques mais elle ne les aborde pas de front⁷⁴. Elle adopte une perspective oblique de l’espace du précariat plutôt que de chercher à se faire le reflet réaliste et frontal des réalités sociales. En effet, les romans cherchent davantage à mettre en lumière les stratégies de segmentation spatiale qui produisent l’invisibilisation des existences précaires qu’à en faire un portrait social. Par exemple, dans *NW*, Zadie Smith privilégie une esthétique de l’incongru (du « *wrong* »), pour souligner le caractère inapproprié de ces présences que l’espace urbain replie sur elles-mêmes. La première section de *NW*, « *visitation* », attire l’attention sur ce qui n’est pas à sa place et montre d’emblée l’espace de la cité comme une « barre d’espace » ou un « espace barré ». Dès l’ouverture de la section, la description met l’accent sur l’incongruité des éléments qu’elle dispose dans l’espace : les oiseaux de la cité n’occupent pas le bon emplacement : « *Birds singing the wrong tunes in the wrong trees too early in the year* » (*NW* 3). Aux méprises spatiales s’ajoutent les confusions temporelles : leur chant est dissonant, inadapté à la saison (« *the wrong tunes* » « *too early in the year* »). Puis, au fil des pages, l’adjectif « *wrong* » rythme le récit et apparaît comme la propriété négative de tout ce qui

⁷³ *The Dilapidated Dwelling*, réalisé par Patrick Keiller (Illuminations Film, 2000) [Film].

⁷⁴ Il ne s’agit pas d’établir des cartes de la pauvreté de Londres, sur le modèle de celle dressée par Charles Booth à l’époque victorienne (*London Poverty Map*, 1889, <https://booth.lse.ac.uk/map/12/-0.0882/51.4424/100/0>, en ligne, consulté le 7 août 2022).

caractérise la narratrice, Leah. C'est d'abord son adresse qui est située du mauvais côté de Willesden, le côté populaire du quartier. Puis c'est le tirage photo à son nom qui est rangé au mauvais endroit dans la pharmacie : « *Ah – Hanwell. It was not in H. It's been put in the wrong place, you see. I'm so sorry madam* » (NW 96). Les photographies de Leah ne sont pas à leur place (« *in the wrong place* »), comme si elles n'entraient pas dans le système de classement par ordre alphabétique de la pharmacienne. La méprise se poursuit puisque l'enveloppe au nom d'Hanwell contient en réalité les photos de Shar. Avec la multiplication des occurrences de l'adjectif « *wrong* », la section « *visitation* » reflète l'infiltration d'éléments inadéquats dans la ville. En ce sens, elle semble elle-même être mal intégrée à l'ensemble de l'architecture du roman, comme si les éléments anormaux qui la composent la situaient du mauvais côté de la nomenclature des sections, sa présence au milieu des autres signalant une intrusion dans un système. Or, c'est bel et bien par cette section que l'espace même de la ville apparaît comme décentré voire acentré par rapport à la manière dont il est préalablement segmenté par la cartographie du pouvoir. Ce défaut inhérent au positionnement de la section affecte également l'ensemble du roman dont la composition résiste à toute logique systématique. L'adjectif « *wrong* » ne renvoie donc pas à une axiologie spatiale permettant d'ordonner les éléments entre eux suivant un système de classification préalable. Il désigne plutôt l'élément actif de déplacement et de désalignement de la perspective du récit sur l'espace, afin d'en révéler plus nettement la violence structurelle.

La deuxième tactique oblique du roman-cité consiste à rétrécir l'espace romanesque. Circonscrit à l'espace étroit du HLM, le récit met en exergue l'immobilité physique et sociale de ses personnages. Ces barres d'immeubles d'après-guerre mettent en évidence le véritable abandon des pouvoirs publics : à la suite des affrontements avec les mineurs en 1984, Margaret Thatcher qualifie ces derniers d'« *ennemi[s] de l'intérieur* » (« *the enemy*

within »⁷⁵) et met en place une politique de ségrégation spatiale qui vise à les contenir. Dans le nord-ouest de Londres, la tour Grenfell en est un exemple ; son incendie advenu en 2017, causant la mort de soixante et onze résidents, a permis de révéler au grand jour l'état d'insalubrité de ces logements. L'utopie sociale imaginée par l'architecture brutaliste ne semble pas avoir abouti, car les habitants n'ont pas réussi à s'approprier ces logements dont le projet initial visait pourtant à les reconnecter à leur environnement. Focalisée sur le *council estate*, la fiction souligne l'emprisonnement des personnages. Dès l'ouverture de *NW*, un sentiment de claustrophobie émerge de la description du HLM de Caldwell :

The fat sun stalls by the phone masts. Anti-climb paint turns sulphurous on school gates and lamp posts. In Willesden people go barefoot, the streets turn European, there is a mania for eating outside. She keeps to the shape. Redheaded. On the radio: I am the sole author of the dictionary that defines me. A good line – write it out on the back of a magazine. In a hammock, in the garden of a basement flat. Fenced in, on all sides.

Four gardens along, in the estate, a grim girl on the third floor screams Anglo-Saxon at nobody. Juliet balcony, projecting for miles. (*NW* 3)

La narration suit un mouvement vertical, des toits des HLM recouverts d'antennes téléphoniques qui entravent les rayons du soleil, jusqu'à un hamac qui semble contenir le corps de la protagoniste, dans le jardin d'un appartement en sous-sol (« *In a hammock, in the garden of a basement flat* »). Le personnage, éludé par la syntaxe (suppression du pronom), apparaît alors comme un minuscule point écrasé par la cité qui l'encercle. La phrase suivante (« *fenced in, on all sides* ») et le rythme binaire renforcent l'impression d'enfermement, de sorte que la protagoniste semble littéralement prise au piège, prisonnière de la structure architecturale du HLM organisée en sous-sols, barrières et jardins étroits. L'enfermement spatial que produit la narration met en évidence le lien entre l'espace restreint qu'occupe Leah et son manque de perspective et d'élévation sociale. Au-delà de la fonction référentielle qui vise à documenter la vie des habitants, le « roman-cité » spatialise les inégalités sociales : il rétrécit l'espace afin de rendre visible l'incapacité pour les résidents de

⁷⁵ La formule a été prononcée lors d'une réunion avec les parlementaires conservateurs en 1984.

ces cités de se mouvoir dans la ville et d'accéder au statut de citoyen.

À l'échelle des personnages, le récit refuse de donner des contours précis aux résidents de la cité. L'indétermination s'affirme comme un procédé typique de la littérature du précaire, procédé auquel n'a pas recours la fiction réaliste ou postcoloniale : il ne s'agit plus de représenter la classe ouvrière homogène comme dans les romans de Dickens, ou bien une communauté ethnique particulière, mais plutôt de donner une voix à un vaste échantillon de résidents des *council estates*, appartenant à différentes diasporas et classes sociales. Zadie Smith restitue cette indétermination des habitants de la banlieue de Willesden à travers la métaphore d'une grande mer colorée de travailleurs (« *a big, colourful, working-class sea* »⁷⁶). La ville mondialisée n'est envisagée ni comme une organisation unifiée et délimitée par des groupes sociaux ni par des relations de domination et de subordination entre élites et subalternes. La mer renvoie à l'idée d'un flot indéterminé d'habitants dont l'ethnie, suggérée par l'adjectif « *colourful* », est à peine discernable. Le critique littéraire Simon During affirme que ce renversement fait émerger un nouveau groupe dans la société contemporaine qu'il nomme le précaire⁷⁷ : ce terme englobe des individus aux profils de plus en plus vagues mais qui se rejoignent dans leur expérience commune d'un sentiment d'insécurité et de manque⁷⁸. Selon lui, le capitalisme entraîne des schémas de dépossession dont la dimension globale remet en cause toute possibilité de regroupement par communauté d'intérêt social, culturel ou religieux⁷⁹. Une nouvelle « littérature du précaire » apparaît, dévoilant des nœuds de vulnérabilités liés à des expériences désagrégées de manque⁸⁰. Les romans de Zadie Smith sont emblématiques de cette nouvelle littérature qui représente les habitants de la ville contemporaine comme des agrégats d'individus vulnérables. Autour des trois narrateurs

⁷⁶ Zadie Smith, *Changing My Mind: Occasional Essays*. New York : Penguin, 2009, p. 133.

⁷⁷ Simon During, « From the Subaltern to the Precariat », *art. cit.*, p. 58.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 84-85.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 86.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 84.

(Leah, Felix et Keisha/Natalie) appartenant à une classe moyenne de plus en plus défavorisée, gravitent les personnages de Shar et Nathan, deux sans-abris, dont la précarité est telle que leur vulnérabilité sociale prend la forme d'une atomisation spatiale ; insaisissables, ils errent dans la ville à la manière de particules élémentaires. Loin des mécanismes sociaux de formation des personnages, le récit dépeint un groupe hétérogène d'individus, affectés par des conditions dispersées de vulnérabilité, de dépossession et d'insécurité.

Les romans explorent l'expérience de la précarité en termes de privation. Elle s'exprime souvent par une dépossession matérielle que reflète le dénuement physique des personnages : « *In Willesden people go barefoot* » (NW 1). À rebours des romans réalistes édouardiens qui fondent l'identité de leurs personnages sur la possession matérielle⁸¹, le récit dépeint ici les laissés-pour-compte de la société, ceux qui errent pieds nus dans la ville. Le deuxième chapitre de *NW* s'ouvre sur l'irruption de Shar dans l'appartement de Leah, implorant de l'argent : « *Perhaps Shar needs money. Her clothes are not clean. In the back of her right knee there is a wide tear in the nasty fabric. Dirty heels rise up out of disintegrating flip-flops. She smells* » (NW 7). Les allitérations soulignent le caractère calamiteux du spectacle qu'offrent ces êtres précaires, vêtus de haillons et dégageant une odeur nauséabonde.

Le récit devient dès lors le lieu d'une véritable « lutte des places », selon les termes du sociologue Vincent de Gaulejac, nouveau paradigme socio-politique de notre société contemporaine, se substituant à celui de la lutte des classes qui prédomine aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles⁸². En témoigne le découpage du quartier de Willesden dans *NW*, reflétant les rapports entre les « gagnants » et les « perdants » du système⁸³ : Leah se situe du mauvais côté de Willesden alors que Natalie occupe le coin plus aisé (« *lives just over there, in the*

⁸¹ Frédéric Regard, *La Force du féminin : sur trois essais de Virginia Woolf*. Paris : La fabrique, 2002, p. 17.

⁸² Vincent de Gaulejac, « La lutte des places », dans *Dictionnaire de sociologie clinique*, éd. Agnès Vandeveld-Rougale et Pascal Fugier. Toulouse : Erès, 2019.

⁸³ *Ibid.*, p. 407.

posh bit, on the park » (NW 10)). L'écart spatial entre les deux protagonistes illustre l'antagonisme de leur trajectoire sociale, l'ascension sociale de Keisha/Natalie d'une part, et la stagnation sociale de Leah d'autre part. Toutefois, le récit met en exergue l'interchangeabilité des places, si bien que tous les personnages du roman, y compris ceux qui jouissent d'une situation confortable, sont susceptibles de basculer dans la précarité. Bien que Keisha/Natalie ait gravi les échelons en devenant avocate, elle est à son tour exposée aux risques de dépossession après la découverte de son adultère par son mari. À la fin du roman, son corps épuisé, errant dans la rue, manifeste sa vulnérabilité :

Walking was what she did now, walking was what she was. She was nothing more or less than the phenomenon of walking. She had no name, no biography, no characteristics. They had all fled into paradox. Certain physical memories remained. She could feel the puffiness of her skin beneath her eyes and the fact that her throat was sore from shouting and yelping. She had a mark on her wrist where she had been gripped tightly. (NW 304)

La précarité semble ici pulvériser les constructions sociales qui dotent l'individu d'un nom, d'une biographie ou de certaines caractéristiques, comme le suggère la répétition de l'adverbe de négation « *no* ». Natalie est bien dépossédée de son identité, comme le souligne la négation du verbe « avoir » renforcée par le rythme ternaire : « *She had no name, no biography, no characteristics* ». Cette rupture réduit Natalie à un simple corps déambulant, dépourvu de traits individuels : « *Walking was what she was* ». La structure chiasmique (« *Walking was what she did now, walking was what she was. She was nothing more or less than the phenomenon of walking* ») met l'accent sur l'interruption du développement du sujet (« *she* ») qui se recroqueville sur le verbe (« *walking* ») ; son être proprement désemparé s'annule et se volatilise dans le déplacement qu'elle subit, devenant pure itinérance. Seule persiste sa présence corporelle dont l'épuisement et le boursoufflement n'est pas sans rappeler celle de Shar dans le chapitre 2 de la première section du roman, faisant du roman le repère des êtres fragilisés par la désagrégation sociale et spatiale à l'œuvre dans la ville.

La dépossession sociale et l'amenuisement ontologique des personnages est symptomatique d'une position « hors-pouvoir » des précaires que théorise le philosophe Guillaume Le Blanc dans son ouvrage *Vies ordinaires, vies précaires*. Selon lui, les précaires sont exclus des relations de pouvoir du monde contemporain, car ils ne sont pas reconnus en tant que personnes⁸⁴. Cette absence de reconnaissance engendre une dépossession de soi qui culmine lorsque l'individu est privé de voix⁸⁵. Les personnages les plus vulnérables du roman, Nathan et Shar, expérimentent l'impossibilité de parler et d'être entendus. Lors de sa rencontre avec Natalie à la fin du roman, Nathan évoque cette privation : « *People don't chat to me no more. Look at me like they don't know me. People I used to know, people I used to know, people I used to run with* » (NW 312). Selon Guillaume Le Blanc, au-delà de l'attestation linguistique de soi qu'implique la voix, celle-ci pose également les conditions d'une attestation sociale de soi⁸⁶. Si la reconnaissance sociale suppose la possibilité pour l'individu de prendre la parole, la privation de voix entraîne chez l'individu précaire un retrait du jeu des normes sociales, qui en assure pourtant la possibilité d'intégration⁸⁷. Ce défaut de voix contraint Nathan à vivre dans la rue, à l'écart du jeu social : « *I'm on the streets now, different attitude* » (NW 317). La mise en évidence par le récit de l'absence qui caractérise la situation du précaire, à partir d'une prise de vue oblique ou diagonale sur l'espace urbain et suivant une tactique d'oblitération des normes sociales, dévoile ces existences intraquables et inaudibles, exclues du jeu social. La littérature du précaire urbain permet alors de donner une place dans la ville à ceux qui n'étaient rien. Jacques Rancière affirme que le propre de la littérature est d'introduire le multiple, ce qui s'ajoute, ce qui est toujours supplémentaire et qui vient déranger la distribution des êtres dans la société⁸⁸. La fiction expose ainsi ces « multiplicités singulières par lesquelles le système des rapports entre les corps et les

⁸⁴ Guillaume Le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 16.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 19.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 103.

⁸⁸ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 190.

dénominations se trouve, ici ou là, déplacé »⁸⁹.

Le « roman-cité » présente des barres d'espace, ouvrant la voie à un nouveau type de littérature, la littérature du précarité urbain. Celle-ci fait surgir au sein de l'espace du récit des existences précaires en même temps qu'il rend sensible la précarité de ces existences. Le « roman-cité » cherche moins à définir ces existences précaires qu'à en faire la carte fictionnelle dont le caractère instable décrit de manière inédite la lutte des places qui est à l'œuvre dans la ville de Londres. Ces flots de vulnérabilités forment des nœuds qui s'attachent et se détachent et c'est désormais sur cette interdépendance que ma recherche se tournera.

III. Une « littéradanse » : établir un espace de relations entre les corps

L'identité figée d'un personnage défini par des coordonnées géographiques stables s'efface dans les romans au profit d'un flux désagrégé, errant sur un tissu urbain indéterminé. Afin de réactiver la relation entre l'espace urbain et les personnages, un troisième pôle entre en jeu : autrui. Les rapports interpersonnels entre les habitants deviennent le nouveau point d'articulation de la diégèse, au détriment d'une relation individuelle à la ville. Alors que l'espace urbain réel est facteur de ségrégation, la fiction dégage un nouvel espace de rencontre où la ville à la fois façonne et est façonnée par les rapports entre les personnages. Le récit devient une scène de danse où des corps se produisent, faisant surgir ce que j'appelle une « littéradanse ». Les existences s'affirment au fil des rencontres avec les autres, ouvrant d'autres branches plus significatives que les réseaux figés de la ville au sein desquels la

⁸⁹ *Ibid.*, p. 194.

flânerie est impossible.

III.A. « Danser la ville »

Afin d'échapper à l'ancrage de personnages pris au piège de l'espace surdéterminé de la ville de Londres, les romans privilégient les espaces de flottement, comme une réponse aux exercices ludiques proposés par Georges Perec :

Commencer à s'habituer à vivre en état
d'apesanteur :
oublier les verticales et les horizontales.⁹⁰

Détachés des emplacements, les personnages en apesanteur jouissent d'un espace où d'autres interactions sont possibles. La première scène des romans de Zadie Smith décrit les corps des narratrices comme littéralement situés au-dessus du sol. Dans *NW*, le premier chapitre lève le rideau sur le personnage de Leah, allongée dans le hamac collectif de la cité de Caldwell : « *In a hammock, in the garden of a basement flat* » (*NW* 3). Perchée à mi-hauteur, la narratrice interroge d'emblée la possibilité d'un enracinement et annonce la position d'entre-deux qu'elle occupe tout au long du roman. La chute du hamac à la fin de l'extrait (« *the hammock tips* » (*NW* 4)) suggère la versatilité de sa position. Dans *Swing Time*, le prologue plonge d'emblée le lecteur dans une salle de spectacle du Royal Festival Hall de Londres où la narratrice adulte assiste à une projection. Dans l'extrait projeté de la comédie musicale *Swing Times*, se produit le célèbre danseur Fred Astaire : cette danse, visionnée de nombreuses fois lorsque la narratrice était enfant, lui ouvre un espace, la hissant dans une position intermédiaire, entre terre et ciel :

I felt a wonderful lightness in my body, a ridiculous happiness, it seemed to come from nowhere. I'd lost my job, a certain version of my life, my privacy, yet all these things felt small and petty next to this joyful sense I had watching the dance, and following its precise rhythms in my own body. I felt I was losing track of my

⁹⁰ Perec, p. 168.

physical location, rising above my body, viewing my life from a very distant point, hovering over it. It reminded me of the way people describe hallucinogenic drug experiences. I saw all my years at once, but they were not piled up on each other, experience after experience, building into something of substance – the opposite.
(ST 4)

La danse entraîne l'élévation du corps de la narratrice, comme en témoignent les verbes « *rising* » et « *hovering* ». Libéré de toute localisation (« *losing track of my physical location* »), cet espace de flottement s'oppose à la traçabilité des trajectoires et engendre un changement de point de vue, introduisant une perspective décentrée (« *viewing my life from a distance* »). La mise à distance physique symbolise la suspension de toute définition du sujet, comme le remarque la narratrice : « *But to me a dancer was a man from nowhere, without parents or siblings, without a nation or people, without obligations of any kind, and this was exactly the quality I loved* » (ST 24). Les appartenances familiales, nationales et sociales n'opèrent plus, comme le souligne la répétition de la préposition « *without* », offrant au danseur un champ dépourvu d'obstacle. Zadie Smith met d'ailleurs en relief la dimension démocratique de la danse dans son essai *Feel Free* : « *dancing is one of the arts available to people who have nothing. The only absolutely necessary equipment in dance is your own body* »⁹¹. La danse, en tant que moyen d'expression accessible à tous, est expérimentée aussi bien par Tracey, issue d'un milieu défavorisé, que par la narratrice lors de leurs cours hebdomadaires du samedi matin : elle anime le désir des deux protagonistes tout au long du roman – Tracey en fera sa carrière. Le motif de la danse envahit le récit et ne cesse de déstabiliser les postures. Le roman s'achève sur cet espace de flottement, dans une scène finale où la narratrice décrit Tracey dansant avec ses enfants sur le balcon de son HLM : « *She was right above me, on her balcony, in a dressing gown and slippers, her hands in the air, turning, turning, her children around her, everybody dancing* » (ST 453). Le balcon

⁹¹ Zadie Smith, *Feel Free*, *op. cit.*, p. 163.

évoque l'espace aérien entre ciel et terre, symboliquement dégagé par la danse⁹². La scène de communion des corps (« *everybody dancing* ») qui se dessine juste au-dessus de la narratrice (« *right above me* »), et à laquelle elle participe, souligne la disponibilité de cet espace ouvert à tous. Plus largement, l'espace de la danse fait écho à celui que la fiction s'efforce de libérer : un espace célébrant la chorégraphie urbaine de corps tourbillonnant près du sol. Dans le chapitre intitulé « Dance lessons for writers » paru dans son essai *Feel Free*, Zadie Smith associe justement la danse à l'écriture. Elle cite la définition de la danse qu'énonce la chorégraphe américaine Martha Graham :

There is a vitality, a life force, a quickening that is translated through you into action, and there is only one of you in all time, this expression is unique, and if you block it, it will never exist through any other medium; and be lost. The world will not have it. It is not your business to determine how good it is, not how it compares with other expression. It is your business to keep it yours clearly and directly, to keep the channel open.⁹³

Les romans smithiens du corpus s'apparentent à la danse, telle que la caractérise Martha Graham, car l'action spatiale est érigée comme moyen d'accès à une expression de soi indicible que seule la danse capture. Cette vitalité des corps, les récits ne la transmettent pas par le biais des mots, mais à travers la transformation de l'espace narratif en plateau de danse.

III.B. Éloignement et rapprochement des corps sur la scène de la ville

Le roman semble emprunter les techniques de la danse et du théâtre afin de mettre sous le feu des projecteurs l'aspect visuel de la scène et les traversées de l'espace. La structure narrative de *Swing Time* suggère d'ailleurs un spectacle de danse, retraçant l'apprentissage, les répétitions, les entractes (la troisième partie s'intitule « *Intermission* ») ainsi que les diverses représentations auxquelles assiste la protagoniste en temps réel, au

⁹² Dans son essai *Feel Free*, Zadie Smith souligne l'absence d'utilité qui caractérise la trajectoire d'un danseur : « *there is walking and then there is dancing. Between the two I like to think of a curving line, with plain utility at one end and the scandalously unnecessary at the other* », *Feel Free*, *op. cit.*, p. 204.

⁹³ Martha Graham citée par Zadie Smith, *Feel Free*, *op. cit.*, p. 159.

cinéma ou à la télévision. La danse devient une métaphore du roman et la narration une chorégraphie. Au sein de l'intrigue, plusieurs passages mettent en avant cette performance des corps. L'arrivée de Tracey dans l'école de la narratrice est marquée par son refus d'obéir au placement du maître dans la salle de classe. Cette résistance acquiert une valeur symbolique, comme si elle luttait contre l'attribution d'une identité qui serait représentée par la chaise :

Her other striking innovation was her refusal to sit down. She would only stand at her desk, bending forward to work. Our teacher – a kind of energetic man called Mr Sherman – battled her for a week but Tracey's will, like my mother's, was made of iron, and in the end she was allowed to stand as she pleased. (ST 54)

Par sa position verticale, reflet de sa posture de danseuse, Tracey semble ouvrir un espace innovant dans la classe (« *striking innovation* »), lui offrant une plus grande liberté de mouvements (« *bending* », « *to stand as she pleased* »). Les positions et les déplacements des personnages deviennent donc le cœur de l'intrigue dont l'enjeu est éminemment spatial.

Dans *NW*, le fragment de la troisième section « host » intitulé « *Stage directions* » (« Didascalies »), joue sur la perméabilité des frontières entre genre romanesque et théâtral. Ce titre invite le lecteur à lire le texte comme une scène d'exposition offrant des indications scéniques :

165. Stage directions

Interior. Night. Artificial Light.

Left and right back, high, one small window. Closed blind.

Front right, a door, ajar. Bookshelves to the right and left.

Simple desk. Folding chair. Books upon it.

Nat comes through door. Looks up at window. Stands close to window.

Opens blind. Closes blind. Leaves. Returns. Leaves.

A pause.

Returns with urgency, opens blind. Removes books from chair. Sits. Stands.

Walks to door. Returns. Sits. Opens laptop. Closes. Opens.

Types.

FRANK: [mechanical tone, out of sight] Bed. Coming?

[pause] Coming?

NAT: Yes. [types quickly] No. Yes. (NW 278-279)

Le fragment insère des didascalies « locatives », apportant des informations sur « l'aménagement de l'espace avec les objets qui le remplissent »⁹⁴. Le texte présente d'abord la pièce : une fenêtre, des stores, des étagères, un bureau et une chaise. Une fois le décor planté, le lecteur suit la protagoniste qui entre dans la pièce. Cependant, les didascalies de personnages sont restreintes aux indications « kinésiques »⁹⁵ qui rendent compte de leurs attitudes et gestes. La répétition des verbes d'action en première position illustre bien l'importance accordée aux actions : « *Looks up at window. Stands close to window. Opens blind. Closes blind. Leaves. Returns. Leaves* ». Les interrogations autour de la capacité des personnages à se déplacer prévalent sur celles autour de leur identité, comme en témoigne l'effacement du pronom. Le mouvement en tant que tel prime sur sa finalité : les allers-retours de Natalie (« *Opens blind. Closes blind. Leaves. Returns. Leaves* ») reflètent sa recherche d'une place au sein de l'appartement. Les liens avec la ville se manifestent alors dans les actes muets des personnages. L'avant dernière section « crossing » pousse la théâtralité un cran plus loin, si bien que Natalie oublie son identité pour devenir littéralement l'espace qu'elle traverse⁹⁶ : « *she thought to the left and thought to the right but there was no exit* » (NW 307). Elle ne regarde plus l'espace mais « pense » la droite et la gauche, comme si elle avait intégré les coordonnées spatiales en tant que points d'articulation de sa réflexion.

L'enjeu de l'intrigue des romans de Zadie Smith est tourné vers la distance parcourue par les personnages et les contacts qu'ils créent avec les corps environnants. Ce jeu spatial du récit évoque la danse, cette création d'une communauté de corps. Le chorégraphe israélien Hofesh Shechter souligne cet aspect social de la danse comme rencontre avec l'autre : « C'est l'aspect social de la danse qui m'a tout de suite enthousiasmé [...] J'ai découvert que [la

⁹⁴ Maria Msyzkorowska, « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, no. 119-120, 2003, p. 36.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Laurent Mellet, « 'Nothing survives its telling' (NW): Redefining the Literary Event in the Latest Novels of Zadie Smith, Jonathan Coe, Ian McEwan, Tim Pears and Pat Barker », *Études britanniques contemporaines*, no. 45, 2013.

danse,] c'était aussi le moyen de se relier au monde, de rencontrer des gens »⁹⁷. Accueillant dans sa troupe des danseurs de tous les pays, il est intéressé par la manière dont leur corps occupent l'espace du studio de danse, se nouant et se dénouant, s'accueillant et se rejetant. Il compare les corps des danseurs à des matériaux, comme l'argile, qui se mêlent pour créer une pièce unique⁹⁸. Dans *Swing Time*, le texte met l'accent sur un type de lien en particulier – le lien maternel – qui se manifeste par le contact corporel entre les protagonistes et leurs mères. L'interdépendance est si forte que le corps de la mère est comparé à un objet, un repose-pied qui permet de soutenir celui de la fille : « *Our mothers served as our balance, as our foot-rests. We placed one hand on their shoulders, we placed one foot on their bended knees* » (*ST* 15). Les corps s'équilibrent : la main de la narratrice repose sur les épaules de sa mère et le pied sur ses genoux pliés, dans une pose qui évoque la danse contemporaine. Empêchant la chute des corps des adolescentes, le corps maternel apparaît comme un point d'appui : cette géométrie des corps reflète la complémentarité des sujets. Marquant l'éloignement ou le rapprochement entre un lieu ou un corps, la distance permet de situer le sujet dans l'espace urbain. Elle est mise en exergue par des lieux de circulation exigus comme les couloirs (« *corridor* ») ou halls (« *hallway* »), destinés à mettre les corps en relation : leurs variations spatiales symbolisent les liens plus ou moins étroits qu'ils entretiennent. Dans *Swing Time*, le seuil de la porte de la chambre devient le lieu d'une confrontation entre les corps de la mère et de sa fille :

We stood at the threshold to my room, my mother with her head bowed. My father had retreated, it was just we too. It took a minute before she found her voice again. She told me – in a fierce whisper – not to take another step. But as soon as she'd said it she saw her own mistake: it was an admission, this was exactly the time of my life when I *could* finally take a step away from her, many steps, I was almost twelve, I was already as tall as her – I could dance right out of her life – and so a shift in her authority was inevitable, was happening precisely as we stood there. I

⁹⁷ Hofesh Shechter, « C'est l'aspect social de la danse qui m'a attiré en premier », *France Culture*, décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/hofesh-shechter-c-est-l-aspect-social-de-la-danse-qui-m-a-attire-en-premier-3376265>, podcast en ligne, consulté le 30 mars 2023.

⁹⁸ Hofesh Shechter, « Dancing to political times », *BBC radio*, mai 2018, <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/w3csww6n>, podcast en ligne, consulté le 30 mars 2023.

said nothing, stepped around her, went into my room and slammed the door. (ST 188)

Ces petits mouvements (« *steps* ») sur le seuil (« *threshold to my room* ») jouent un rôle crucial dans le roman, car les pas de retrait de la narratrice (« *take a step away from her, many steps* ») représentent sa libération de l'autorité maternelle. L'esthétique des pas (« *steps* ») désorganise l'espace urbain, comme le suggère la parataxe, libérant un espace lequel, telle une piste de danse, offre à la narratrice la possibilité de contourner sa mère (« *stepped around her* », « *dance right out of her life* »). Le roman théâtralise les corps : l'espacement apparaît comme un marqueur de l'évolution des personnages. La fiction envisage l'espace urbain à travers les positionnements des corps : elle se donne pour tâche d'enregistrer leurs variations spatiales, mettant en évidence les points de contact comme les mouvements d'éloignement.

Le même processus est à l'œuvre dans le roman *NW*, mais ce sont cette fois-ci les rencontres entre des corps étrangers qui prédominent et le lecteur suit leurs mouvements de recul et d'union. La première rencontre entre Leah et Shar met en évidence le contact corporel entre des inconnues, reléguant à la marge des échanges verbaux peu évocateurs. Les mouvements désordonnés des personnages rendent compte de la situation de précarité dans laquelle se trouve Shar, venue trouver de l'aide :

Leah grips Shar's wrist, sets her down in a chair at the kitchen table and passes over a roll of tissue. She puts her hands once more on Shar's shoulders. Their foreheads are inches from each other.

— I understand, it's OK. Which hospital?

— It's like... I ain't written it... In Middlesex or – Far, though. Don't know eggzak'ly.

Leah squeezes Shar's hands.

— Look, I don't drive - but -

Checks her watch. Ten to five.

— If you wait, maybe twenty minutes? If I call him now, he can – or maybe a taxi...

Shar eases her hands from Leah's. She presses her knuckles into her eyes, breathing out fully: The panic is over.

— Need to be there... no numbers – nothing – no money...

Shar tears some skin from her right thumb with her teeth. A spot of blood rises and

contains itself. Leah takes Shar again by the wrist. Draws her fingers from her mouth. (NW 7)

Leah saisit tout d'abord le poignet de Shar, puis ses épaules, ses mains et enfin ses doigts. Les verbes « *grip* » et « *squeeze* » traduisent la pression qui joint les deux corps. Ce rapprochement brusque de deux inconnues interrompt le dialogue et suggère que la reconnaissance de l'autre n'implique pas la parole mais plutôt le contact physique. La tension dramatique atteint son apogée lorsque les protagonistes se font face, presque front contre front (« *their foreheads are inches from each other* »). Le balancement des deux corps, entre éloignement et proximité, rythme l'extrait et constitue un véritable enjeu dramatique, miroir du degré d'acceptation des personnages.

III.C. Chorégraphie des corps aimants

Le texte se développe autour des relations interpersonnelles : les positions de chacun sont les nouvelles coordonnées spatiales et supplantent les axes officiels. Georges Perec met en lumière cette nécessité de se référer à la position des autres pour savoir où l'on se situe :

De temps en temps, pourtant, on devrait se demander *où* on (en) est : faire le point : pas seulement sur ses états d'âme, sa petite santé, ses ambitions, ses croyances et ses raisons d'être, mais sur sa seule position topographique, et non pas tellement par rapport aux axes cités plus haut, mais plutôt par rapport à un lieu ou à un être auquel on pense, ou auquel ainsi on se mettra à penser. Par exemple, lorsqu'on monte aux Invalides, dans le car qui va vous conduire à Orly, se représenter la personne que l'on va attendre en train de passer à la verticale de Grenoble, essayer, tandis que le car se fraye un chemin difficile au milieu des embouteillages de l'avenue du Maine, de se figurer sa lente avancée sur une carte de France, la traversée de l'Ain, de la Saône-et-Loire, de la Nièvre et du Loiret... Ou bien, d'une manière plus systématique, s'interroger, en un moment précis de la journée, sur les positions qu'occupent, les uns par rapport aux autres et par rapport à vous, quelques-uns de vos amis : recenser les différences de niveaux (ceux qui, comme vous, vivent au premier étage, ceux qui vivent au cinquième, au onzième, etc.), les orientations, imaginer leur déplacement dans l'espace.⁹⁹

Les romans de Zadie Smith incarnent ce nouveau mode de questionnement puisqu'ils incitent

⁹⁹ Perec, p. 164-165.

le lecteur à envisager la position des personnages à travers des liens affectifs officieux qui se manifestent en termes d'orientation spatiale. Dans *Swing Time*, l'amitié entre la narratrice et son amie d'enfance, Tracey, constitue la matrice du roman. Celle-ci se développe autour de leur relation exprimée par la distance qui les sépare dans la ville de Londres. Les points de repère de la narratrice deviennent ceux des coordonnées mouvantes de Tracey. Comme l'affirme la critique Tiaye Selasi, la narratrice désigne Tracey comme point de référence : « *Tracey is the narrator's abiding point of reference, the one with the talent, the clarity and the fire. It is relative to Tracey, above all, that the narrator seeks to feel successful* »¹⁰⁰. La comparaison entre les deux jeunes filles devient la figure principale du roman, permettant ainsi d'articuler leurs ressemblances et divergences. Dès le premier chapitre, la description physique de la narratrice n'a rien de traditionnel puisqu'elle est intimement liée à celle de Tracey :

There were many other girls present but for obvious reasons we noticed each other, the similarities and differences, as girls will. Our shade of brown was exactly the same – as if one piece of tan material had been cut to make us both – and our freckles gathered in the same areas, we were of the same height. But my face was ponderous and melancholy, with a long, serious nose, and my eyes turned down, as did my mouth. Tracey's face was perky and round, she looked like a darker Shirley Temple, except her nose was as problematic as mine, I could see that much at once, a ridiculous nose – it went straight up in the air like a little piglet. Cut, but also obscene: her nostrils were on permanent display. On noses you could call it a draw. On hair she won comprehensively. She had spiral curls, they reached to her backside and were gathered into two long plaits, glossy with some kind of oil, tied at their ends with satin yellow bows. Satin yellow bows were a phenomenon unknown to my mother. She pulled my great fizz back in a single cloud, tied with a black band. (ST 9)

Le pronom « *our* » suggère que les deux protagonistes ne peuvent être envisagées comme existant à part entière. La narratrice dresse un portrait double (« *our shade of brown* », « *our freckles* », « *we were of the same height* ») exposant la liste des similarités et différences entre les deux jeunes filles (« *but my face was ponderous* »). Un tel portrait invite le lecteur à

¹⁰⁰ Taiye Selasi. « *Swing Time* by Zadie Smith Review – a classic story of betterment », *The Guardian*, novembre 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/13/swing-time-zadie-smith-review>, en ligne, consulté le 14 octobre 2022.

regarder les protagonistes comme miroir l'une de l'autre et à observer leurs rapprochements et éloignements. L'ancrage physique des personnages est ici secondaire et remplacé par une cartographie de leurs trajectoires interdépendantes, mesurant les degrés de proximité des deux jeunes femmes.

Dans *NW*, c'est également l'amitié entre les deux amies d'enfance, Leah et Natalie, qui constitue le centre de gravité du roman. Cette amitié naît de la fusion physique des deux enfants dans le premier fragment de la section « host » : si leur différence ethnique (jamaïcaine pour Keisha et irlandaise pour Leah) ne les prédispose pas à la rencontre, l'acte de bravoure de Keisha, sauvant Leah de la noyade dans la piscine, outrepassa ces barrières. Puis, le récit trace leurs trajectoires divergentes : alors que Keisha/Natalie parvient à grimper dans l'échelle sociale, quittant le HLM de Caldwell pour entamer sa carrière d'avocate, Leah échoue à s'extirper de son milieu social. À la fin du roman, leurs trajectoires se rejoignent dans un deuxième acte physique d'union lorsqu'elles décident de téléphoner à la police pour dénoncer le meurtrier de Felix :

'You're right,' said Natalie Blake, 'it's just the right thing to do', and a few minutes later, as they went over the disparate bits of the tale once again, Leah said the same thing back to Natalie.

Through the glass doors they watched the children spinning on the lawn. Leah found the number online. Natalie dialled it. It was Keisha who did the talking. Apart from the fact she drew the phone from her own pocket, the whole process reminded her of nothing so much as those calls the two good friends used to make to boys they liked, back in the day, and always in a slightly hysterical state of mind, two heads pressed together over a handset.

'I got something to tell you,' said Keisha Blake, disguising her voice with her voice. (*NW* 337)

Ce passage ouvre la voie à un espace d'entremêlements de corps féminins sans attache. Le critique Alberto Fernandez Carbajal affirme l'importance de cette dernière scène de communion, célébrant le contact physique entre les deux protagonistes (« *two heads pressed*

together over a handset »¹⁰¹). Leurs mouvements corporels semblent répondre à une chorégraphie : l'une consulte le numéro de téléphone, l'autre le compose, leurs têtes appuyées l'une sur l'autre, comme une seule oreille posée sur le combiné. Les pronoms « *she* » et « *her* » laissent d'ailleurs place à l'ambiguïté, comme si les deux personnages ne formaient plus qu'une seule femme. Cet entrelacement des corps et des points de vue signe bien une communion affective, laquelle ouvre un nouvel espace de liberté qui transcende les différences sociales et ethniques, se modulant au gré des déplacements des corps. Reflet de l'émancipation et de l'expression des corps féminins, cet espace contrebalance celui du HLM de Caldwell dans le premier chapitre, présentant le corps esseulé et emprisonné de Leah.

Outre les événements de l'intrigue, ce sont également les structures narratives qui font surgir cet espace de liberté, explorant les nœuds des relations interpersonnelles qui se forment et se défont. Organisé en cinq sections, le roman offre pour chacune d'entre elles un point de focalisation différent : la première section « *visitation* » offre la perspective de Leah, « *guest* » introduit le point de vue de Felix, les sections « *host* » et « *crossing* » celui de Keisha/Natalie. Enfin, la dernière section « *visitation* » combine les points de vue de Natalie et Leah réunies autour du meurtre de Felix. Cet événement tragique entraîne la confluence des trajectoires individuelles et souligne l'interdépendance des itinéraires. Le roman dessine alors une carte subjective interactive qui retrace les phénomènes de convergence et de divergence affectant les parcours des trois narrateurs-personnages. Cette déformation de l'espace, qui s'agrandit et se rétrécit au gré des relations, rend possible l'accueil des flots désagrégés d'habitants. La fragmentation narrative fait naître un réseau de liens en devenir : en refusant de résoudre le meurtre de Felix et en laissant en suspens le devenir de la relation entre Natalie et Leah, au seuil d'une nouvelle étape de leur amitié, le roman s'achève sur une ouverture et incite le lecteur à reconsidérer les potentiels liens entre ces trajectoires.

¹⁰¹ Alberto Fernandez Carbajal, « On being queer and postcolonial: Reading Zadie Smith's *NW* through Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* », *art. cit.*, p. 87.

III.D. « Hostipitalité » : « *guest* » et « *host* », des positions interchangeables

La fameuse épigraphe de E.M. Forster « *Only Connect* »¹⁰² résonne avec les œuvres de Zadie Smith qui laissent entendre que le sujet existe toujours en lien avec les autres. Le triomphe de l'intersubjectivité dans les romans de Smith pose les jalons d'une éthique qui repose sur la communion au-delà des différences sociales, ethniques et genrées. Au modèle libéral, qui promeut un individualisme exacerbé où l'être est autodéterminé et libre de ses choix, se substitue celui fondé sur des réseaux d'associations ou d'attaches¹⁰³. Comme l'affirme Bruno Latour, la littérature devient sociologie de médiation : les liens ne restreignent pas le champ d'action mais s'affirment comme une condition de possibilité de l'action¹⁰⁴. Ces attaches produisent des modes d'existence qui identifient des différences sans pour autant dessiner de frontières, car la littérature privilégie certaines manières de parler, d'expérimenter, d'agir, d'interpréter et d'évaluer le réel¹⁰⁵. L'écrivain contemporain britannique David Foster Wallace, dont s'inspire Zadie Smith, confirme cette perception de la littérature :

There are all different kinds of freedom, and the kind that is most precious you will not hear much talked about in the great outside world of winning and achieving and displaying. The really important kind of freedom involves attention, and awareness, and discipline, and effort, and being able truly to care about other people and to sacrifice for them, over and over, in myriad pretty little unsexy ways, every day.¹⁰⁶

À l'opposé d'un monde régi par la réussite individuelle, la fiction développe une éthique fondée sur l'attention et la prise en compte de l'autre. Dans un essai dédié à l'écrivain, Zadie Smith met en avant cette nouvelle voie : « *the way out of solipsism into communality* »¹⁰⁷.

¹⁰² E.M. Forster, *Howards End*. Londres : Penguin Books, 2000 [1910].

¹⁰³ Rita Felski, « Latour and Literary Studies », *art. cit.*, p. 738.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 739.

¹⁰⁶ David Foster Wallace, *This is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*. New York : Little Brown Book Edition, 2009, p. 119.

¹⁰⁷ Zadie Smith, « Brief Interviews with Hideous Men: The Difficult Gifts of David Foster Wallace », dans *Changing my Mind: Occasional Essays*, *op. cit.*, p. 283.

NW illustre ce nouveau chemin que doit prendre la littérature, un chemin où la communauté prévaut sur le solipsisme. Dans l'avant dernière section « crossing », alors que Natalie est sur le point de tout perdre, sa rencontre avec Nathan la confronte à la misère et à la drogue, symptomatiques de son quartier d'enfance. À la suite d'un bref échange entre Nathan et Shar, Natalie prend conscience du sort des plus démunis :

Who was that girl, the little one, in the headscarf?
Huh? Why you worrying about her?
You live with her?
That's your problem: you want to be up in everybody else's dream. We're friendly – we've been walking nice and friendly.
Why're you stepping to me now?
Wasn't she at Brayton? She looked familiar to me. Is her name Shar?
Didn't know her then. That ain't her name with me.
What's her name with you?
We in court? I call my girls all sorts.
(NW 320-321)

L'adjectif « *little* » marque une affection pour cette jeune femme que Natalie semble reconnaître, au-delà du stéréotype de la toxicomane. Leah et Natalie se sentent ainsi investies d'une responsabilité socio-éthique envers Nathan et Shar. Le choix de personnages immigrés ne fait qu'accroître leur position de fragilité : le texte souligne l'importance du soutien des autres dans l'environnement hostile d'une société en proie à une mélancolie postcoloniale¹⁰⁸. NW semble alors mettre en résonance le dictum forsterien « *Only connect* » avec la pensée de « convivialité » développée par le sociologue anglais Paul Gilroy¹⁰⁹. Ce concept désigne les processus de cohabitation et d'interaction (« *the processes of cohabitation and interaction* »¹¹⁰) qui caractérisent les contacts quotidiens avec la différence. La convivialité inclut le dialogue avec une variété de voix et repose sur la tolérance, l'ouverture, la justice et l'hospitalité. Combattant l'ignorance et le mépris d'une « multiculturalité » méconnue, cette

¹⁰⁸ Voir la première partie qui développe la thèse du sociologue anglais Paul Gilroy théorisée dans son ouvrage *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*, *op. cit.*

¹⁰⁹ Jesse van Amelsvoort, « Between Forster and Gilroy: Race and (Re)connection in Zadie Smith's *NW* », *art. cit.*, p. 419-434.

¹¹⁰ Paul Gilroy, *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*, *op. cit.*, p. ix.

pensée implique la possibilité de vivre ensemble comme des êtres égaux¹¹¹. Cette cohabitation ouverte par la fiction, produit ce que Jacques Rancière appelle du « commun » : « Le commun est toujours en fait un rapport tendu du commun et du non-commun, du partagé et de l'impartageable »¹¹². Les échanges promus par la fiction ont lieu sur les bords et s'effectuent sur la base d'une altérité qui résiste, faisant perpétuellement émerger de nouveaux modes d'existence.

La notion d'« hospitalité », impliquée dans la « convivialité », est également centrale dans le récit de *NW* et sa théorisation par Jacques Derrida est ici particulièrement pertinente. Les titres des cinq sections (« visitation », « guest », « host », « crossing » et « visitation ») mettent en exergue les relations entre hôte, invité et visiteur, notions que Derrida reprend dans sa définition de l'hospitalité. L'étymologie du mot, du latin « *hostis* » (hôte, ennemi) et « *pet, ipse* » (identité personnelle), conduit Derrida à inventer le terme d'« hostipitalité », une combinaison de « l'hospitalité » et de « l'hostilité »¹¹³. L'autre n'est ni invité ni attendu ; il affecte et expose l'identité de celui qui reçoit. Dans chaque section, les narrateurs répondent à l'appel de l'autre, faisant un acte d'hospitalité, lequel correspond au sens même de l'éthique¹¹⁴. En jouant le rôle de l'hôte, les narrateurs donnent lieu à l'autre, ce Londonien ordinaire qui ne se réduit pas à une catégorie de savoir¹¹⁵. Cette éthique n'engendre pas un autre système de normes, mais s'affirme comme une projection exposée au risque de l'indécidabilité¹¹⁶. Si la structure narrative identifie Keisha/Natalie et Leah comme des hôtes (« host », « visitation ») et Felix et Shar comme des invités (« guest »), le titre « crossing » suggère que ces statuts sont potentiellement interchangeables. La structure narrative en chiasme, suggérée par le titre miroir de la première et dernière section « visitation », invite le

¹¹¹ Jesse van Amelsvoort, « Between Forster and Gilroy », *art. cit.*, p. 419-434.

¹¹² Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 170.

¹¹³ Jacques Derrida, *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, 2005, p. 45.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹¹⁶ Margrit Shildrick, « Transgressing the law with Foucault and Derrida: some reflections on anomalous embodiment », *Critical Quarterly*, vol. 47, no. 3, 2005, p. 42.

lecteur à envisager le roman comme une maison ouverte, un seuil d'hospitalité permettant l'entrée et la sortie de flots désagrégés d'étrangers. Derrida définit la « visitation » comme l'acceptation d'une exposition à la loi d'un étranger indéterminé¹¹⁷. L'expérience de lecture, à l'image de celle des personnages, devient confrontation énigmatique à ce que Derrida nomme l'« autre comme étranger absolu, comme inconnu, là où je sais que je ne sais rien de lui »¹¹⁸. Le récit devient espace d'accueil de relations qui ne fonctionnent sur aucun modèle mais jaillissent comme pures imprévisibilités et projections vers l'autre. Comme l'affirme la critique Jieun Shin, « aux politiques de l'identité, productrices d'exclusions, s'opposent les politiques de l'hospitalité selon lesquelles il n'y a pas un centre, mais une multitude de centres »¹¹⁹.

Les récits se transforment en jeux d'espace, mettant en scène les mouvements de personnages dépourvus d'ancrage : les points de contact corporels et le jaillissement d'actes d'hospitalité ouvrent la voie à un espace fondé sur la projection vers l'autre. La ville ne peut donc se penser en dehors des relations intersubjectives qui la constituent et qui créent des liens affectifs. Les récits déploient une carte subjective interactive explorant les rencontres entre des individus : la reconnaissance de l'autre se mesure à sa distance spatiale. Ainsi, l'expérience de l'autre constitue la dynamique de l'intrigue, contribuant à l'émergence d'une ville fictionnelle sans cesse reconfigurée par l'accueil de nouvelles individualités. Ces trajectoires d'hommes et de femmes ordinaires, visibles uniquement de près et échappant à la vision panoramique qui balaie la ville, impliquent un basculement d'échelle : du global au local.

¹¹⁷ Jacques Derrida, « Hostipitalité », dans *Pera, Paras, Poros : Atelier interdisciplinaire avec et autour de Jacques Derrida*, éd. Ferda Keskin et Öney Sözer. Istanbul : Cogito/YKY, 1999, p. 40.

¹¹⁸ Jacques Derrida, « Hostipitalité », *op. cit.*, p. 27.

¹¹⁹ Jieun Shin, *Le Flâneur postmoderne : entre solitude et être-ensemble*. Paris : CNRS Éditions, 2014.

IV. Un récit d'en bas : échelle locale et micro-relations

Les romans proposent un retour à une échelle locale, en explorant un quartier, celui du nord-ouest et les micro-relations qui s'y produisent, dévoilant un autre pan de l'espace urbain. Le parcours des rues du nord-ouest de Londres privilégie l'échelle humaine, permettant d'observer les relations à peine visibles du quotidien et mettant en évidence des dynamiques spatiales particulières, à l'image du mini-atlas A-Z de Londres. Au point de vue englobant du récit mythique, se substitue celui partiel des récits locaux qui mettent en avant des « zones de contact »¹²⁰.

IV.A. Des « romans de quartier »

Les romans de Zadie Smith adoptent l'échelle du quartier du nord-ouest afin de penser la ville à travers ses fractures internes. Je les appellerai des « romans de quartier » car leur narration fonctionne comme une loupe qui se focalise sur les habitants. Pour l'écrivaine, l'entreprise romanesque s'ancre localement :

I'm always interested in the way people speak and move in their environment, in a very particular environment. I'm never interested in writing a kind of neutral, universal novel that could be set anywhere. To me, the novel is a local thing. The way people live in London, that particular corner of London, is very particular so I was trying to recreate that feeling.¹²¹

L'échelle locale capture la manière de parler et de se déplacer des habitants dans un environnement particulier. Le lieu de déroulement de l'intrigue est donc central pour Zadie Smith car, comme l'affirme le critique Franco Moretti, « dans le roman moderne, ce qui se produit dépend étroitement de l'endroit où cela se passe »¹²². La réalité géographique influence le texte de fiction, de sorte que l'écriture de Smith semble émerger directement du

¹²⁰ Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 34.

¹²¹ Molly Finnegan, « Q&A: In Zadie Smith's 'NW,' Some Harsh Truths About Friendship », *PBS*, 2012. <https://www.pbs.org/newshour/arts/conversation-with-author-zadie-smith>, en ligne, consulté le 15 octobre 2022.

¹²² Franco Moretti, *Atlas du roman européen (1800-1900)*, *op. cit.*, p. 83.

nord-ouest de Londres. La géographie du roman rend compte de cet ancrage local : l'intrigue débute aux abords de Willesden, puis se poursuit aux alentours de Kilburn jusqu'à la frontière avec Soho, avant de décrire un cercle pour rejoindre Hampstead. L'échelle du quartier oriente l'intrigue vers une description des déplacements à pied, car, comme le suggère l'écrivain Georges Perec, le quartier est « la portion de la ville dans laquelle on se déplace facilement à pied ou, pour dire la même chose sous la forme d'une lapalissade, la partie de la ville dans laquelle on n'a pas besoin de se rendre, puisque précisément on y est »¹²³. Les intrigues se structurent autour des petits déplacements aléatoires du quotidien qui forment des parcours imprévisibles et révèlent l'interaction des habitants dans leur environnement quotidien. Le récit favorise plus particulièrement l'échelle de la rue afin d'explorer ces mouvements microscopiques, difficilement mesurables. Écrire pour Zadie Smith consiste à saisir ces poches locales, que l'on peut à peine percevoir. Ces actions locales, Certeau les associe au quotidien car pour lui, la vie ordinaire des habitants commence là « où cesse la visibilité »¹²⁴. À l'inverse d'une « ville faite de lieux paroxystiques en reliefs monumentaux »¹²⁵, l'échelle de la rue offre une vision d'« en bas » permettant d'observer d'autres types de relations, spécifiques au lieu.

L'échelle du quartier met en exergue ce que Gilles Deleuze appelle une « vision rapprochée » qui rend compte d'opérations locales. L'espace fictionnel semble suivre les logiques de l'« espace lisse » deleuzien qui promeut ce type de vision :

¹²³ Perec, p. 113.

¹²⁴ Certeau, p. 141-142.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 139.

L'espace lisse, haptique et de vision rapprochée, a un premier aspect : c'est la variation continue de ses orientations, de ses repères et de ses raccordements ; il opère de proche en proche. [...] Contrairement à ce qu'on dit parfois, on n'y voit pas de loin, et on ne le voit pas de loin, on n'est jamais "en face", pas plus qu'on est "dedans" (on est "sur"...). [...] On définit au contraire l'espace strié avec les exigences d'une vision éloignée : constance de l'orientation, invariance de la distance par échange des repères d'inertie, raccordement par plongement dans un milieu ambiant, constitution d'une perspective centrale.¹²⁶

Cet espace de contact se meut de proche en proche selon des repères variables. Il s'inscrit à rebours de ce que Deleuze nomme « l'espace strié », privilégiant une « vision éloignée » ne prenant pas en compte les changements de points de vue et d'orientation¹²⁷. L'échelle du quartier vise alors à décentraliser la perspective pour se pencher sur les marges de la capitale, difficilement localisables. Les récits proposent une lecture microscopique de l'espace urbain afin de pénétrer ses zones d'ombre. Qui plus est, Zadie Smith considère le quartier du nord-ouest comme un microcosme de l'espace urbain londonien et de l'Angleterre : « *there's also the microcosmic nature of north-west London in particular. A lot of things that happened in England over the past three centuries can be found in north-west London in miniature: enclosure, industrialisation, suburbanisation, immigration, gentrification* »¹²⁸. Les mutations de l'espace urbain comme la périphérisation, l'immigration et la gentrification sont visibles en miniature, à l'échelle du quartier. L'échelle locale devient donc un outil de réflexion pertinent pour appréhender les phénomènes de l'espace urbain. Dans *Swing Time*, l'école apparaît comme un microcosme permettant de saisir la complexité des rapports au sein d'un même quartier et invisibles à l'échelle macroscopique, car elle met en avant ce que la critique Mary Louise Pratt appelle des « zones de contact » (« *contact zones* »¹²⁹) au sein desquelles différentes cultures se rencontrent, s'affrontent et se heurtent (« *contact zones [are] social spaces where cultures meet, clash and grapple with each other,*

¹²⁶ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, op. cit., p. 615-616.

¹²⁷ Voir la partie 1 consacrée à l'espace strié des cartes, plans de métro et GPS qui privilégient la vision éloignée.

¹²⁸ Zadie Smith, « I have a very messy and chaotic mind », art. cit.

¹²⁹ Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », art. cit., p. 34.

often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths »¹³⁰). Si Tracey fréquente une école composée presque exclusivement de jeunes filles immigrées issues de l'Asie du Sud-Est, l'école voisine de la narratrice est mixte en termes d'ethnies et devient une zone de contact où se reflètent les relations de pouvoir :

Tracey went off to her single-sex school, in Neasden, where almost all the girls were Indian or Pakistani and wild: I used to see the older ones at the bus stop, uniforms adapted – shirt unbuttoned, skirt hitched up – screaming obscenities at white boys as they passed. A rough school with a lot of fighting. Mine, in Willesden, was milder, more mixed: half black, a quarter white, a quarter South Asian. Of the black half at least a third were 'half-caste', a minority nation within a nation, though the truth is it annoyed me to notice them. (ST 34)

La description rend compte des différentes ethnies au sein d'un même quartier et permet d'aborder la question de l'immigration, question aux résonances nationales. Les biraciaux (« *half-caste* ») sont associés à une nation mineure au sein d'une nation (« *a minority nation within a nation* ») et évoquent la présence des anciennes colonies au sein de la nation britannique. Le critique David James pousse un cran plus loin la puissance d'écho du quartier, il le fait atteindre l'espace mondial. Il appréhende les œuvres de Zadie Smith à travers le rapport entre local et global qu'il désigne par le terme de « régionalisme global » (« *worlded localism* »¹³¹). Le quartier de NW s'apparente à un « quartier global » dans la mesure où les déplacements locaux des immigrés tracés par le récit reflètent les flux migratoires globaux entre pays d'origine et pays d'immigration. Le texte compare, non sans humour, la procession hindoue jusqu'au temple, au mouvement des hindous de New Delhi à Londres :

The Hindu Temple has the colours of a block of Neapolitan ice cream and is essentially the same shape. A block of Neapolitan ice cream with two upturned cones at either end. Old Hindus stream down the front steps, unconvinced by the warm spell. They wear their saris with jumpers and cardigans and thick woolly socks. They look like they have walked to Willesden from Delhi, adding layers of knitwear as they progress northwards. Now they move as one to the nearest bus stop, a crowd that takes in Leah and her mother, carrying them along. (NW 44)

¹³⁰ *Ibid.*

¹³¹ David James, « Worlded Localisms: Cosmopolitics Writ Small », *op. cit.*, p. 48.

Les déplacements à pied que tracent les récits articulent ainsi des dynamiques globales.

À travers l'échelle locale, les récits substituent au paradigme de la ville celui d'une multiplicité de localités : ce renversement favorise la prise en compte des variabilités d'un espace urbain composé de centres en interrelation. La narratrice Leah décrit ainsi la ville comme un amas de villages (« *London villages* » (NW 6)) : ces quartiers-villages symbolisent le processus de décentralisation, car ils fonctionnent indépendamment de la ville. Les personnages s'identifient désormais à leur quartier plutôt qu'à leur ville, car la métropole tentaculaire hyperconnectée ne semble produire ni attache ni sentiment d'appartenance. Les rencontres entre des habitants du même quartier constituent le nouveau point de focalisation des romans, faisant émerger des identités locales. Les trois personnages-narrateurs du roman *NW* et les personnages secondaires qui interviennent partagent peu de choses si ce n'est leur quartier de naissance, le nord-ouest de Londres. Au sein de ce quartier, les identités sont définies par le lieu de résidence des habitants, comme en témoigne le fragment « *In the playground* » :

You can't really chat to me. I'm Hackney, so.
This was an unwise move, rhetorically speaking. Even the lounging girl groaned.
Oh, NO. Said the Rasta. No you didn't. No no no. You having a laugh? *I'm Hackney?* So? SO? Listen, you can try and mess with these people but you can't mess with me, sunshine. I know you. In a deep way. I'm not Queen's Park, love, I'm HARLESDEN. Why would you talk about yourself in that way? Why would you talk about your area that way? Oh you just pissed me off, boy. I'm from Harlesden – certified youth worker. Twenty years. I am ashamed of you right now. You're the reason why we're where we are right now. Shame. Shame! (NW 285)

Pour le jeune homme et la jeune femme, le quartier constitue l'un de leurs attributs et non pas une simple provenance, comme le suggère l'assimilation de leur identité aux quartiers de Hackney et de Harlesden (« *I'm Hackney* », « *I'm Harlesden* »).

IV.B. Interroger le quotidien

Le basculement à l'échelle de la rue fait apparaître le quotidien, ce concept que les romans interrogent et s'efforcent de saisir. Selon Maurice Blanchot, l'un des grands penseurs du quotidien, c'est seulement dans la rue que l'expérience du quotidien peut commencer à nous atteindre¹³². Les romans de Zadie Smith s'appréhendent alors comme écriture du quotidien, car ils se penchent sur l'exploration de ce que l'écrivain Georges Perec nomme « l'infra-ordinaire »¹³³. Perec s'astreint à écrire la réalité insignifiante, quelconque et monotone, ce qui se marque à peine dans l'espace et le temps :

Ce qui se passe vraiment, ce que nous vivons, le reste, tout le reste, où est-il ? Ce qui se passe chaque jour et qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?¹³⁴

Les récits de Zadie Smith mettent en avant ce « reste », ce qui se passe quand rien ne se passe, ce temps non quantifiable qui semble apparaître comme un hors-temps dont on ne sait pas trop quoi faire. Le quotidien est associé à cette trouée temporelle, à la fois linéaire et cyclique, qui résiste au temps efficace, comme l'affirme Henri Lefebvre¹³⁵. Temps de la répétition, le quotidien réapparaît sans cesse, comme le suggère l'onomatopée du bruit des aiguilles d'une montre (« *Tick, tock* »), indicateur du temps insignifiant qui passe :

Which way is forward? (NW 25)
This too will pass. Four forty-five. Zig, zag. Tick, tock. (NW 33)
Like right now, when a minute seems to stretch itself into an hour. Otherwise useless. An unpaid, growing debt. (NW 33)

Échappant à la productivité et à l'efficacité, ce temps s'étire dans le vide (« *when a minute seems to stretch itself into an hour* »). La fiction de Zadie Smith met donc en scène ce qui se passe quand justement rien ne se passe et son enjeu consiste à expliquer pourquoi rien ne se

¹³² Maurice Blanchot, « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969, p. 362.

¹³³ Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989.

¹³⁴ Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*, *op. cit.*, p. 11.

¹³⁵ Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne, II Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris : L'Arche Éditeur, 1961, p. 54.

passé¹³⁶. Présent sans propriété, le moment quelconque s'oppose au temps de l'événement : « *Leah looks out the window. The rain is relentless. The planes are back in the sky. Work is work. Time has ceased being uncanny. It is just time again* » (NW 57). La narratrice contemple le ciel, décrit les avions qui passent, les éléments météorologiques, relate les faits anodins qui ponctuent les journées. Dépeindre ces temporalités non référencées permet de se pencher sur ceux qui n'empruntent pas les réseaux mondialisés et ne sont pas intégrés dans le temps officiel de la productivité. Le roman transmet alors cette « mémoire des espaces pauvres, qui est aussi celle des *council estates* », « mémoire humble, trouée, déracinée, mais puissante encore »¹³⁷.

IV.C. L'esthétique du détail

L'esthétique du « petit » ou du « fragment » prévaut dans les romans de Zadie Smith et souligne l'importance accordée au détail, aux petits riens qui façonnent l'intrigue. La remarque de la narratrice Leah est paradigmatique : « *So little happens in this corner of NW* » (NW 81). Le récit appréhende une petite partie du nord-ouest : cet angle de rue (« *this corner* ») ou ce carré ne mesurant pas plus de quatre kilomètres (« *this two-mile square of the city* » (NW 6)). Cet intérêt pour le minuscule se traduit par un emploi presque généralisé de la synecdoque, nommant « une partie au lieu du tout qui l'intègre »¹³⁸. Selon Michel de Certeau, la « *synecdoque* [...] densifie : elle amplifie le détail et miniaturise l'ensemble ». « L'espace ainsi traité et tourné par les pratiques se transforme en singularités grossières et en îlots séparés »¹³⁹. Il considère la synecdoque comme une figure fondamentale qui favorise les pratiques d'espaces opérées par le récit. Le zoom effectué par la synecdoque rend visible

¹³⁶ Laurent Mellet, « 'Nothing survives its telling' (NW) », *art. cit.*

¹³⁷ Catherine Bernard, *Matière à réflexion, op. cit.*, p. 219.

¹³⁸ Certeau, p. 153.

¹³⁹ *Ibid.*

l'échelle locale et donne accès aux réalités urbaines abandonnées. La troisième section « host » du roman, composée de cent quatre-vingt-cinq fragments, illustre ce rôle de microscope qu'assume la fiction, restituant des vignettes de la vie urbaine et, de fait, faisant obstacle à toute vision totalisante. Chaque vignette fonctionne comme une synecdoque, reflétant une facette de l'espace urbain morcelé et permettant de faire surgir le quotidien opaque.

Zadie Smith invite le lecteur à un décentrement des perspectives des humains aux insectes, ces minuscules êtres vivants, métaphore des habitants des cités :

She writes to the council, they don't listen, Ned never writes, nor Gloria, they live communally but she is the only one who thinks communally and oh Christ that poor homeless worm livid in the sun. Like foreskin moving forward and back, forward and back, over itself. Nobody loves me everybody hates me because I'm a wriggly worm. But who is this
this voice
so quiet
and so violent, right in her ear, and she thinks she must have misheard, she thinks she must be going crazy, she thinks
— Excuse me?
— You hear me? Don't be coming round this place.
— Excuse me? How did you get this number?
— That girl is my business. Don't be coming round this place pushing shit through the door, you hear me? Watch for me. I know you. You come here again you best watch for me.
— Who *is* this?
— Fuckin dyke cunt.
The worm grinds its middle together, having nothing else. Flagstone to the left of it, flagstone to the right. (NW 80)

Le ver de terre est anthropomorphisé : il est décrit comme un sans-abri (« *poor homeless worm* ») et est doté d'une voix, exprimant son exclusion de l'espace urbain (« *Nobody loves me everybody hates me* »). Alors que le ver de terre joue un rôle déterminant dans la fertilisation de la terre, parfois qualifié d'architecte des sols, il apparaît ici dans toute sa fragilité, comme un petit corps broyé qui tourne en rond, replié sur lui-même, illustrant le sort des habitants de la cité. L'introduction de la nature et plus particulièrement des insectes comme métaphore des habitants des quartiers défavorisés semble mettre en avant

l'invisibilité et l'incongruité des habitants des cités dans l'espace urbain. L'image de l'insecte rend compte du caractère indésirable de ces habitants dont la ville souhaite se débarrasser.

IV.D. Concrétiser les micro-relations

Face aux discours abstraits de la ville qui invisibilisent plusieurs quartiers et certains habitants, les récits plongent le lecteur dans les lieux quotidiens comme les arrêts de bus ou l'école, dévoilant ainsi les rapports intersubjectifs journaliers à peine perceptibles qui pourtant façonnent et rejouent le tissu urbain. Le roman s'affirme alors comme puissance de concrétisation des relations entre les habitants de la métropole. Dans *Swing Time*, les réalités matérielles telles que la table de l'écolier permettent de rendre visible la mixité sociale à l'école. La narratrice décrit la salle de classe, remplie d'enfants (« *full of children* »), comme un laboratoire d'expérimentation sociale (« *In fact it was a social experiment* ») où les enfants appartenant au bas de l'échelle sociale se retrouvent à côté de ceux situés en haut :

I had thought it was a room full of children. In fact it was a social experiment. The dinner lady's daughter shared a desk with the son of an art critic, a boy whose father was presently in prison shared a desk with the son of a policeman. The child of the postal officer shared a desk with the child of one of Michael Jackson's backing dancers. (ST 53)

L'exemple de la fille de l'employée d'une cantine scolaire qui partage la table d'école avec le fils d'un critique d'art, ou encore du fils d'un prisonnier assis à côté du fils d'un policier, concrétisent le brassage qu'autorise la salle de classe, mettant côte à côte des élèves de milieux différents, voire antagonistes. Alors que les grilles (« *spikes* ») qui séparent les cités matérialisent le cloisonnement entre les classes sociales, la table d'école crée en revanche un espace de partage outrepassant les frontières sociales. La répétition de l'expression « partageait une table d'école » (« *shared a desk* ») met ainsi en exergue les liens de proximité spatiale que produit l'école. Elle concrétise l'ouverture d'un espace horizontal

organisé autour de la rencontre et du repositionnement des élèves et rejoue les différences sociales.

La matérialisation des rapports à l'espace s'exprime également par les figures de style qui deviennent littérales. Le texte écarte la puissance symbolique des figures pour explorer plutôt leur pragmatisme. Le recours fréquent aux métaphores et aux comparaisons révèle l'inventivité de la fiction qui permet de figurer le quotidien, comme l'affirme Michel de Certeau dans sa formule « L'Invention du quotidien »¹⁴⁰. Ces figures introduisent souvent des jeux d'enfant tels que la bague de l'amitié (« *friendship rings* » (ST 215)) ou les chaises musicales (« *huge game of musical chairs* » (ST 215)) qui rendent compte des relations sociales. Dans *Swing Time*, la narratrice rend visible les places que chacun occupe dans la société par la métaphore des chaises musicales. Les concepts abstraits de la couleur de la peau, du milieu social, de l'argent, du code postal, de la nationalité, de la musique, de la drogue, de la politique, du sport, des aspirations, des langues et de la sexualité (« *defined by colour, class, money, postcode, nation, music, drugs, politics, sports, aspirations, languages, sexualities* »), qui déterminent le jeu social, sont concrétisés par les rapprochements spatiaux des élèves dans la salle de classe. L'exclusion de la narratrice est mise en évidence par sa position au fond de la classe et l'impossibilité de trouver une chaise disponible :

I, meanwhile, was caught completely unawares by adolescence, still humming Gershwin songs at the back of the classroom as the friendship rings began to form and harden around me, defined by colour, class, money, postcode, nation, music, drugs, politics, sports, aspirations, languages, sexualities . . . In that huge game of musical chairs I turned round one day and found I had no place to sit. At a loss, I became a Goth. (ST 215)

Le style vestimentaire gothique, à la marge, qu'adopte la narratrice rend concret son exclusion du jeu social. Dans *NW*, la comparaison de la corde à sauter vise également à matérialiser le fonctionnement de la société : « *To Adina a university degree is like a bungee*

¹⁴⁰ Certeau, p. 153.

cord, lowering in and pulling out with dangerous velocity » (NW 32). Le diplôme universitaire de la collègue de travail de Leah, Adina, est comparé à une corde à sauter, permettant au personnage de s'élancer, mettant ainsi en évidence l'ascension sociale. Sauter, faire un bond, s'élever dans les airs pour enjamber la corde concrétisent les moteurs d'élévation sociale. Enfin, la métaphore du jeu de cache-cache (*hide and seek*) qui apparaît dans les titres des fragments de la section « host », spatialise les relations entre les personnages (« 99. Frank seeks Leah », « 100. Natalie seeks Elena », « 126. Tonya seeks Keisha » (NW 226, 246)). Ces titres transforment la discussion verbale abstraite entre les personnages en déplacements spatiaux. La prévalence de la thématique du jeu, à travers les comparaisons et métaphores, acquiert également une dimension métatextuelle, car elle figure l'espace fictionnel et l'associe à des règles de placement et de déplacement dans lesquelles les frontières peuvent être franchies et les rôles s'inverser. Le texte invite ainsi le lecteur à pratiquer l'espace de la page comme un terrain de jeu. Dans *Les villes invisibles* d'Italo Calvino, la ville Ersilie est décrite comme parcourue par des fils que les habitants tendent dans les rues de la ville afin de matérialiser les échanges humains : « A Ersilie, pour établir les rapports qui régissent la vie de la ville, les habitants tendent des fils qui joignent les angles des maisons, blancs, ou noirs, ou gris, ou blancs et noirs, selon qu'ils signalent des relations de parenté, d'échange, d'autorité, de délégation »¹⁴¹. En écho aux romans londoniens de Zadie Smith, cette ville-araignée vise à rendre visible la manière dont les habitants tissent des toiles de relations abstraites, indispensables à la construction de la ville.

La fiction réhabilite ce qui est considéré comme insignifiant, faisant surgir le quotidien par tout un ensemble de ruses et de tactiques, telles que le basculement à l'échelle locale et les figures de style de la concrétisation et du détail, qui mettent en évidence la vie

¹⁴¹ Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 97.

des anonymes. Dévoiler la vie quotidienne des habitants du nord-ouest implique des opérations de trouées temporelles et spatiales, lesquelles ouvrent des interstices faisant apparaître des faits insignifiants, et pourtant au cœur de l'organisation de nouvelles localités urbaines en perpétuel devenir. Toutefois, les récits font ressortir l'opacité d'un quotidien qui échappe toujours. Si la fiction vise à montrer que la ville contemporaine obéit à des dynamiques décentralisées, tout discours urbain est sans cesse interrogé et les points de vue des récits sont nécessairement partiels.

Les romans de Zadie Smith introduisent les figures de l'absence afin de créer des discontinuités spatiales dans l'espace urbain surdéterminé et d'ouvrir des zones opaques, faisant émerger un « Londres sans propriétés », échappant au regard panoptique des discours urbains. Cette tactique d'évidement vise à explorer « khôra », ce lieu qui justement n'est rien, défiant tout langage. La fiction exprime ce lieu informe grâce à des traversées spatiales, notamment à travers les structures narratives et les figures rhétoriques à l'instar de la synecdoque ou de la métaphore. L'espace fictionnel devient un « multivers », mélange de fiction et de réalité aux coordonnées mouvantes, accueillant n'importe quelle existence et offrant ainsi aux précaires la possibilité d'habiter ce lieu. Classés dans la catégorie des « roman-cités », les récits dévoilent des espaces pauvres, atemporels, laissés de côté et qui pourtant font partie du paysage londonien. Or, cette représentation des précaires n'est pas seulement un reflet de la réalité physique mais aussi une ouverture d'un espace d'hospitalité au sein duquel les relations locales intersubjectives sont revitalisées. La fiction devient performative et éthique, explorant les différents types d'attaches entre une multiplicité d'acteurs. Dans la partie suivante, dédiée aux romans *London Overground* d'Iain Sinclair et *Last Orders* de Graham Swift, je montrerai que les figures de l'absence, trouant l'espace

urbain, ne constituent plus les moteurs du récit. La « rhétorique cheminatoire » s'efface au profit d'une pratique réelle de la marche par les protagonistes, grâce à laquelle émergent des signes fondés sur le hasard.

TROISIÈME PARTIE : TACTIQUES DE RÉINSCRIPTION

Je laisserai de côté les traversées spatiales opérées par la langue, objets de la deuxième partie, pour étudier un autre type de parcours dans les romans de *London Overground* d'Iain Sinclair et *Last Orders* de Graham Swift. Ce parcours n'est plus celui des figures de style ni des procédés narratifs mais celui des personnages, qui déambulent à pied ou en voiture, dans des lieux urbains peu empruntés autour desquels se déroule l'intrigue. Au travers des interactions physiques entre les habitants et la ville, Londres prend une place primordiale et devient le personnage central du récit. Il ne s'agit plus d'observer les micro-relations qui tissent le quotidien des habitants dans le cadre restreint du quartier, mais plutôt d'examiner les rapports entre mobilité et inertie au sein de l'espace urbain. J'ai choisi de classer ces romans dans la catégorie des « romans d'itinéraire », puisque l'activité de la marche, exposant les personnages à la rugosité du terrain urbain, est constitutive de son exploration. Le caractère déambulatoire et péripatétique de l'interaction contribue à réactiver une mémoire urbaine, à l'écart de l'espace signalétique de la ville, mondialisée et réticulaire, qui se distingue par la saturation de l'écrit et la surdétermination des circuits empruntables. Aussi, les narrateurs ne sont plus de simples usagers des moyens de transport, consommateurs passifs de l'espace de la ville. En véritables praticiens, ils en exploitent les potentialités, construisent des itinéraires alternatifs, s'efforcent d'en décoder les signes

enfouis. Ce que j'appelle « signes », ce sont les détails invisibles, les déchets urbains ou autres lieux abandonnés, que la ville tente de dissimuler – autant que les inscriptions secrètes, éphémères ou en attente d'être déchiffrées. À cet égard, je m'attarderai sur la dimension textuelle de la ville de Londres et plus précisément sur l'ambivalence des signes qui constituent pour les personnages un véritable défi textuel. La fouille urbaine que permet l'activité péripatétique engage la narration dans une confrontation avec l'espace donné. La marche apparaît alors comme une tactique sémiologique qui permet d'encoder la ville dans un langage qui rompt avec toute verticalité du sens et se maintient dans une équivocité féconde. L'espace parcouru devient une surface de « réinscriptions » d'ordre fictionnel, essentiellement mobiles et plurielles, dont le réseau d'articulations constituera le champ d'analyse de cette partie. Cette entreprise de déchiffrement et de réinscription des signes urbains concourt à la stratégie de transformation du matériau urbain en « vécu »¹. Je montrerai comment le « roman d'itinéraire » fait de la narration un parcours initiatique à une poétique de l'espace.

I. Mobilités et quêtes spatiales et textuelles

Les intrigues des romans s'organisent autour de quêtes spatiales et textuelles selon le modèle de la ligne de fuite. Le primat accordé au trajet effectué sur le lieu de destination constitue un premier levier de perturbation des codifications de l'espace et du discours. Les narrateurs arpentent l'espace à la recherche de signes non guidés, suivant un itinéraire aléatoire. Accordant une attention particulière aux détails, la narration péripatétique confronte les réalités mentales et topographiques avec, comme point de convergence, la présence

¹ Voir les définitions sociologiques établies par Henri Lefebvre dans la partie 1.

physique du narrateur. Cette interaction entre le narrateur et la ville permet à l'individu de devenir citoyen ; c'est-à-dire capable de développer des manières singulières d'être dans la ville. La pratique de la ville s'élabore à la manière d'une « psychogéographie » au sein de laquelle la quête spatiale est intimement liée à la quête textuelle, comme le suggère le rôle ambivalent du narrateur-écrivain. Je montrerai que la marche active l'écriture et que l'espace urbain et le texte évoluent en constante interdépendance, brouillant les frontières entre signes topographiques et fictifs.

I.A. « Des romans d'itinéraire »

London Overground et *Last Orders* correspondent à ce que j'appelle des « romans d'itinéraire », c'est-à-dire des romans dont l'intrigue se structure autour des parcours multidirectionnels qu'effectuent les personnages. Dans *Last Orders*, l'univers du roman se concentre autour des routes et des lignes de bus qui dessinent l'itinéraire funéraire emprunté par les personnages en voiture depuis Bermondsey, lieu de naissance de leur ami Jack récemment décédé, jusqu'à Margate où seront répandues ses cendres. Dans *London Overground*, le fil de l'histoire est le trajet du narrateur, plus ou moins précis, longeant le métro aérien « London Overground ». Dans les deux romans, le caractère aléatoire des parcours des personnages libère la marche urbaine de la mobilité passive engendrée par les « non-lieux »² ou espaces de transit.

Thème central des deux œuvres, la mobilité déstabilise le champ de représentations de la ville de Londres. En voiture ou à pied, elle permet d'envisager les lieux comme préludes à la fuite sur le modèle du « rhizome »³, tel que le théorise Gilles Deleuze. Le texte dépeint une

² Voir la définition des « non-lieux » par Marc Augé dans la partie 1 de la thèse.

³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 9.

ville « agencée » selon des « lignes de fuite » en perpétuelle transformation⁴, à rebours de la structure réticulaire mise en place par la gouvernance urbaine. La ville fictionnelle n'a ni commencement ni fin mais toujours un milieu par lequel elle pousse et déborde⁵. En choisissant leur propre itinéraire, les personnages s'affirment comme des arpenteurs de l'espace urbain, déployé en une carte ouverte dont les directions sont mouvantes et l'ensemble insaisissable et changeant. Le roman donne à voir la ville sous une forme paradoxalement nomadique.

Dans le roman *London Overground*, Iain Sinclair choisit pour thème le nouveau réseau circulaire du métro aérien. Or, ce n'est pas le système centré sur des correspondances préétablies du réseau ferroviaire qui intéresse le romancier mais plutôt la possibilité de liaisons hasardeuses, de trouées, de disjonctions, de fissures à partir desquelles la ville fuit, par de multiples points, décrivant un système acentré par lequel on peut entrer et sortir de diverses façons. Ainsi, au lieu d'emprunter le réseau traditionnel du métro aérien, le narrateur choisit d'explorer les stations abandonnées ou d'en arpenter les voies souterraines. La narration se construit au fil des détours et des bifurcations dans une sorte de poétique de l'incongru. Cette tactique permet d'appréhender la ville dans sa langue locale ou vernaculaire, libérée du discours officiel (« *dominant narrative* »), celui de la linéarité et de la surdétermination : « *After the detours, the dips under railway bridges, now one side, now another, the windowless cars, the vernacular weirdness of places without a dominant narrative* » (*LoO* 63). La langue mime les mouvements désordonnés du narrateur, comme si cette déambulation activait une poétique spatiale. Les sons « w » et « d » ainsi que le rythme binaire (« *now one side, now another* ») soulignent le caractère équivoque des chemins empruntés par le narrateur. L'absence de verbe déstabilise la structure syntaxique au profit d'une succession désordonnée de syntagmes nominaux, organisés sur le mode du ricochet. Le

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ *Ibid.*

caractère paratactique de la phrase rend imprévisible les agencements linguistiques : les mots jaillissent en désordre et entrent isolément en résonance avec les unités spatiales, offrant au lecteur un déroulé de mobilités spatiales et linguistiques. La direction qu'emprunte le narrateur lors de son trajet en métro est tout aussi singulière : avec pour point de départ Hackney, son lieu de résidence au centre-est de Londres, et pour destination les zones périphériques sud et ouest, le narrateur circule à contre-courant des circuits conventionnels empruntés par les banlieusards. Ces derniers quittent leurs zones périphériques de résidence pour se rendre au travail dans les quartiers est de la capitale. La narration renverse donc le rapport asymétrique entre banlieue et zone centrale de la ville.

La signalétique de la ville, véhiculée par les pancartes et les aménagements urbains, ordonnant la marche des individus et orientée sur un lieu donné cède la place au paradigme de la route. Le narrateur érige la route en axiome : « *the valid action is all in the road* » (LoO 7). La marche s'affirme comme une initiative individuelle et sa permanence est sans cesse relancée par la quête d'un élément proprement insaisissable, foyer de toutes les pérégrinations possibles. À cet égard, la formule de Michel de Certeau est particulièrement édifiante : « marcher, c'est manquer de lieu. C'est le procès indéfini d'être absent et en quête d'un propre »⁶. Le statut de cette déficience première est paradoxal : constitutive du déclenchement de la marche, elle se pose comme condition de possibilité pour la construction même d'un lieu, c'est-à-dire d'un point d'ancrage. D'après Certeau, « ce qui fait marcher, ce sont des reliques de sens, et parfois leurs déchets, les restes inversés de grandes ambitions. Des riens, ou des presque-riens, [qui] sym-bolisent et orientent les pas »⁷. La marche se déroule alors au fil de rencontres incongrues avec des matériaux urbains anodins, formant un parcours fragmenté, ponctué de discontinuités.

Dans *Last Orders*, c'est le lieu, toujours dans sa fuite, invisible et absent, qui devient

⁶ Certeau, p. 155.

⁷ *Ibid.*, p. 158.

une quête pour les personnages itinérants. Les cendres de Jack, transportées par le fourgon mortuaire, que les personnages répandront à Margate à la fin de leur itinéraire, semblent déjà recouvrir, métaphoriquement, les autres lieux du parcours. La mort de Jack engendre un processus de dissolution topographique, comme si la voiture, transportant les personnages, traversait une route désertique ponctuée de villages fantômes (*ghost towns*). Le roman se construit comme un itinéraire à trou, où les lieux ne sont pas là où ils devraient être. Si les titres de chapitre font référence à des lieux précis tels que « Rochester » et « Chatham », ceux-ci demeurent énigmatiques pour les personnages qui peinent à atteindre leur destination. Les chapitres portant les noms de lieux s'organisent comme des pérégrinations, voire des pèlerinages, en écho au trajet des pèlerins de Londres, et plus précisément de la fameuse Old Kent Road (« Old Kent Road » est d'ailleurs un titre de chapitre) jusqu'à Canterbury Road, décrit dans les contes *The Canterbury Tales*⁸ par Geoffrey Chaucer. Le chapitre intitulé « Chatham » illustre parfaitement le caractère indéfinissable et fantomatique des lieux dans lesquels les personnages se rendent. Le trajet des personnages jusqu'au monument naval commémoratif est, par exemple, difficile à localiser :

CHATHAM

Lenny says, panting, 'He never said it was up no bleeding hill.'
He never did, and he never said he didn't know where it was. When we stop and ask, they say, There it is, on top of that hill, see, you can't miss it, naval memorial, white tower. It's sticking up like a lighthouse for all to see, with a green ball on top instead of a beacon, it's a landmark. Except no one says how you get there and there aren't no signs. It's a funny memorial that no one remembers the way to.

So we trundle round half Chatham town and half Chatham dockyard with this hill in between, and Vince is fuming, though he was fuming in the first place, on account of Lenny. He's trying not to fume extra at Vic, he's trying to look the soul of patience for Vic, out of compensation for Lenny. Lenny says to Vic, 'Didn't they teach you no navigation in the Navy then?' [...]

We finally find this car park, half-way up the hill, just the other side of the Town Hall. But though it's just the other side of the Town Hall, it's as though Chatham stops and the wilderness begins. It's as though Chatham wasn't ever nothing more than a camp. There's just a low, scrubby wood with a muddy path leading up through it to where the memorial ought to be, except you can't see it because of the trees, no signs, no nothing. (*LaO* 119-120)

⁸ Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*. Londres : Penguin Books, 2005 [1387-1400].

Syntaxiquement, l'omniprésence de la négation et *a fortiori* de la double négation, renforce le sentiment de désorientation qui contamine les personnages (« *He never said it was up no bleeding hill* », « *except no one says how you get there and there aren't no signs* », « *no nothing* »). Dépourvu d'indications (« *there aren't no signs* »), dissimulé derrière les arbres, le mémorial semble proche mais difficile à atteindre. La répétition des adverbes « *as though* » et du modal « *ought to* » cultive le doute sur la position géographique du lieu. Par ailleurs, le voyage des protagonistes est présenté comme atypique (« *it was like a voyage, only the other way around* », « *instead of* ») :

It was like a voyage, only the other way round. So that instead of the waiting and hoping to sight land, you were moving over land in the first place, all impatient, all ready for that first glimpse. The seaside. The sea. (*LaO* 61)

Au lieu de guetter l'apparition d'une nouvelle terre, les personnages sont déjà sur terre et se dirigent impatientement vers la mer. Ce renversement du rapport traditionnel aux éléments de l'exploration met en branle la représentation du voyage initiatique, où le héros débarque sur terre au terme de son voyage maritime. Le paradigme de la route engendre une poétique du déplacement, ouvrant un système de signes fondé sur l'inversion des dialectiques entre terre et mer, ville et campagne, proche et lointain. Cette translation de la ville à la campagne me semble tout à fait pertinente dans l'analyse du roman *Last Orders* : le voyage des personnages en voiture, parcourant la campagne du Kent jusqu'à la station balnéaire de Margate, devient une représentation indirecte de la traversée de la métropole londonienne. Au fur et à mesure que les personnages s'éloignent de la ville, celle-ci, étonnamment lointaine, leur paraît pourtant plus proche, comme si ce n'était qu'en s'éloignant d'elle que les personnages pouvaient la saisir. Par exemple, le pub, *The Coach and Horses*, lieu quotidien de leur rassemblement situé dans le quartier sud de Londres, et point de départ de leur trajet, ne cesse de réapparaître, à travers les analepses, dans les chapitres narrant leur voyage. Ce pub, dont le nom signifie « carrosse », semble presque se confondre avec la voiture qui

transporte les personnages. La métropole de Londres, tantôt associée à un bateau dépourvu d'ancrage, tantôt à un carrosse roulant sur les routes de campagne du Kent, se déplace au fil des signes qui en suscitent l'absence et la mobilité. L'image de clôture de la jetée vide à Margate illustre parfaitement l'impossibilité pour la ville de jeter l'ancre, toujours en devenir, toujours susceptible d'être encodée en d'autres images. Le texte semble faire écho à la voix off du documentaire *London* de Patrick Keiller qui affirme en introduction : « *the true identity of London is in its absence* »⁹. Le paysage fantomatique de *Last Order* évoque celui de la ville dépeuplée, qui apparaît à l'écran, comme si elle était sur le point de disparaître (« *the first metropolis to disappear* »¹⁰).

I.B. La figure composite de l'écrivain-marcheur

Les « romans d'itinéraire » mettent au premier plan l'interaction entre les personnages et « ce au milieu de quoi [ils se déplacent], le milieu ambiant, l'espace alentour »¹¹. L'image de la mouche¹², sur laquelle s'achève le roman *London Overground*, rasant la surface de la ville, reflète le rôle de perturbateur du marcheur. Dans cette partie, j'analyserai les agitations du marcheur, à savoir comment ses mouvements titillent l'espace et interrogent systématiquement la signalétique urbaine. J'examinerai la spécificité des relations qu'il engage avec la métropole, et notamment avec ses grandes friches industrielles et autres espaces à l'abandon dans *London Overground*. Développant des manières singulières d'habiter la ville en fonction de ses déplacements, le marcheur s'affirme comme citoyen¹³ dans le roman. L'interaction avec la ville est résolument créative en raison du statut protéiforme du narrateur péripatétique, ce dernier refusant toute étiquette et empruntant tour à

⁹ *London*, réalisé par Patrick Keiller (Koninck Studio, 1994) [Film].

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ J'emprunte ici ces termes au lexique perecquien (Perec, p. 13).

¹² Voir partie 1.

¹³ Voir la définition du citoyen dans la partie 1.

tour les caractéristiques du psychogéographe, du situationniste, du surréaliste, ou encore du scientifique. Figure insaisissable – écrivain, scientifique, archéologue, géographe – arpentant la ville, il produit une écriture spatiale tout à fait expérimentale, à la fois fictionnelle et scientifique, qui sera l’objet de cette partie.

Dans le roman, le texte se construit sur la perméabilité du statut du marcheur, en même temps écrivain et narrateur. Cette perméabilité multiplie ses rapports avec l’espace et ses déambulations oscillantes entre villes virtuelle et réelle. La figure de l’écrivain, Iain Sinclair, ne cesse de surgir dans le récit et la fiction semble parfois quasiment disparaître au profit du documentaire, ou plus précisément de l’investigation scientifique. L’écrivain analyse la ville comme un scientifique en expédition, collectant des échantillons sur le terrain afin de confirmer ou d’infirmes ses hypothèses en laboratoire. Sa posture caméléonesque est typique des romans postmodernes. À cet égard, le romancier J.G. Ballard rapproche l’écrivain postmoderne de la figure du scientifique, envoyé sur un terrain inconnu : « *His role is that of a scientist, whether on safari or in his laboratory, faced with an unknown terrain or subject. All he can do is to devise various hypotheses and test them against the facts* »¹⁴. La ville est appréhendée comme un terrain d’enquête, faisant émerger un nouveau type d’écriture que Dominique Viart appelle « littératures de terrain »¹⁵. Cette orientation récente de la littérature rapproche les textes fictionnels de l’investigation. En immersion dans l’espace parcouru, l’écrivain se rend au sol afin d’êtreindre la réalité dans toute sa rugosité¹⁶. La démarche d’Iain Sinclair semble correspondre à cette littérature : il parcourt à pied le trajet du London Overground, dans le but d’explorer les différentes zones périphériques de Londres. Sa traversée piétonnière est fondamentale car elle vise à remédier à l’abstraction des noms des rues ou des plans de la ville signalétique. Sinclair insiste sur l’importance d’adopter une

¹⁴ J. G. Ballard, *Crash*. New York : Vintage Books, 1985 [1973], p. 6.

¹⁵ Dominique Viart, « Les littératures de terrain », séminaire cité.

¹⁶ *Ibid.*

méthode pragmatique de terrain dont il fixe le cadre spatio-temporel, à savoir une exploration du trajet du métro aérien de Londres sur la durée d'une journée :

I had a glimmering of what my next project should involve. A walk around the circuit of the elevated railway, that accidental re-mapping of London, in a single day. That's what it had to be. If it could be managed. And if Andrew Kötting, the film-maker and performer, could be persuaded to join me. As foil, informant, partner in absurdity. [...]

Thirty-three stations and thirty-five miles to tramp. With inevitable and unforeseen detours and false steps. (*LoO* 24-25)

Par le biais d'une remarque métatextuelle, Iain Sinclair énonce explicitement son projet qu'il présente comme une feuille de route : une exposition des limites spatiales et temporelles (trente-trois stations et trente-cinq *miles* en une journée) et des acteurs présents (lui-même et le cinéaste-photographe Andrew Kötting). Comme Dominique Viart l'affirme, « la narration devient heuristique : la rencontre d'objets, la production de photos fournissent le matériau du livre »¹⁷. Si le reportage et l'enquête réels occupent une part importante, comme l'atteste l'inclusion de plusieurs photos prises par Kötting dans le texte, la narration n'est pas uniquement factuelle, puisqu'elle laisse place à toute une dimension imaginaire. J'emploierai à présent les termes de « narration péripatétique » et « d'écrivain-marcheur » afin de rendre compte de l'ambivalence de cette entreprise¹⁸. Le texte met en relief ce potentiel romanesque de l'investigation par l'emploi d'une métaphore de la fiction : le lexique littéraire du personnage secondaire (« *foil* ») renvoie à l'acolyte d'Iain Sinclair, Andrew Kötting, et témoigne de la constante oscillation entre personnages fictionnels et réels. Andrew Kötting est une personne bien réelle : celui qui collecte des informations sur le terrain (« *informant* ») est le véritable compagnon de l'écrivain dans l'entreprise absurde d'exploration de Londres (« *partner in absurdity* »). Mais il est aussi le personnage secondaire (« *foil* ») de l'histoire, accompagnant le narrateur tout au long d'une intrigue irrationnelle (« *absurdity* »). Par

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ D'ailleurs, le documentaire *London Overground*, sorti en 2016, quelques mois après la parution du roman, témoigne du parcours réel qu'effectue Iain Sinclair et qui nourrit son écriture (*London Overground*, réalisé par John Rogers, 2016 [Film]).

conséquent, la fiction est toujours dans l'ombre du documentaire et du travail d'enquête¹⁹. Le sous-titre du dernier roman d'Iain Sinclair, *The Last London: True Fictions from an Unreal City*²⁰, confirme cette dialectique : l'oxymore « *True Fictions from an Unreal City* » témoigne de l'impossibilité d'appréhender la ville en dehors de son prisme. Cette inversion donne à la fiction un nouveau statut : elle mine de l'intérieur les espaces non officiels et acquiert une valeur de vérité supérieure à la réalité non fictionnelle, à la réalité sans littérature.

En sondant l'épaisseur historique de l'espace urbain, la narration péripatétique prend des allures de travail d'archives : l'écrivain-marcheur semble élaborer un véritable catalogue de certains lieux, à la manière de Georges Perec, dans son récit *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisien*²¹. Une telle exploration du terrain lui confère le statut de promeneur historien : il rend compte de ce qu'il voit en inscrivant chaque réalité urbaine dans son contexte historique. Les lieux deviennent alors les véritables personnages du récit. Sinclair introduit une longue description de quatre pages consacrée à l'histoire du métro aérien érigé en protagoniste :

In 1853, in that remote boom-industrial age, the East & West India Docks & Birmingham Junction Railway changed its name to the North London Railway. The original line ventured from Camden Town to Poplar, linking arbitrary destinations in a way that opened new connections, fresh ways of reading the territory. In just the fashion that, in our own day, in my first years in London, the accident of the North London Line sweeping from the brown riverside at North Woolwich, by way of Camden Road (and Compendium Bookshop), to Kew Gardens, set the agenda for so many expeditions and family outings.

In 1865 it was decided, the City and its money machines hungry as ever, and requiring a rapid infusion of clerks and functionaries, to pleach a branch line from Dalston Junction to Broad Street, a satellite of the Liverpool Street terminus. The new station thrived, expanding to nine platforms. Think of this status, in terms of short-haul colonialism, as being equivalent to the grander transactions of that launch pad of Empire, Tilbury Riverside: its cavernous baggage hall designed by Sir Edwin Cooper, its numerous platforms offering rapid transit to the heart of the metropolis. Think of the regiment of hopeful immigrants.

The Dalston Junction to Broad Street esplanade, away from the main line, thrived

¹⁹ Le film *London* de Patrick Keiller (1994) adopte une méthode très proche de celle de Sinclair : ni documentaire ni fiction, le film fait apparaître une vision de la ville au gré des déambulations du flâneur fictionnel, Robinson, également narrateur invisible.

²⁰ Iain Sinclair, *The Last London: True Fictions from an Unreal City*. Londres : Oneworld, 2017.

²¹ Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgeois, 1982.

and remained in use – I was happy to take it – until 1986, that fateful year. Margaret Thatcher, who believed that anybody over the age of twenty riding on a bus, or enduring public transport, was a self-confessed loser, pariah, potential socialist, closed the link: with the claim that it was unpopular, no longer paying its way. (*LoO* 21-22)

Tel un ethnologue, Sinclair élabore une synthèse de l'évolution chronologique du métro aérien. L'exposé relate les grandes étapes de la construction du métro. La démarche est à la fois historique et critique. En effet, le ton virulent du journaliste déstabilise la démarche objective de l'historien, les faits décrits visant en réalité à interpeller le lecteur. Son apparition furtive est suggérée par les incises (« *– I was happy to take it* ») et l'emploi de l'impératif (« *Think of this status* »). La marche prend la dimension politique d'un acte militant. Les connaissances ne sont pas des observations prises de l'extérieur ; elles sont déployées au sein d'une critique qui inclut une manière d'exister et de se mouvoir dans le lieu. L'écrivain péripatétique semble donc ici endosser simultanément les rôles de l'historien, du journaliste, de l'essayiste et du romancier.

Or, si l'écrivain-marcheur se fait ethnologue ou historien, il n'est en rien un spécialiste, doté d'une expertise. Découvrir, explorer, s'immerger dans l'espace urbain afin de documenter Londres relève du travail d'amateur pour Sinclair : « *Wanderers are amateurs of geography, literature, statistics* » (*LoO* 243). Celui-ci se présente comme un vadrouilleur, un défricheur ou encore un débroussaillieur²² (« *wanderer* ») dont le savoir s'acquiert sur le terrain par une pratique immersive et expérimentale. Néanmoins, outre son appétence pour la géographie, la littérature et les statistiques, l'écrivain de terrain entretient curieusement des affinités avec la figure du touriste, comme en témoigne la référence au carnet de voyage qu'il rédige : « *I began to appreciate how a day's random tramp around London turns into a travel journal: tourism without the air miles* » (*LoO* 124). Or, c'est à un tourisme paradoxalement local que s'adonne l'écrivain. Cette démarche de défamiliarisation relève d'une ethnologie du

²² Le narrateur évoque le travail de jardinage que Sinclair a effectivement réalisé dans les cimetières de l'Est londonien lors de son arrivée à Londres dans les années 1960.

proche. Elle lui permet de sillonner sa ville natale en portant sur elle un regard lointain, attention que l'on prête habituellement à une contrée étrangère. En combinant les figures de l'ethnologue, du touriste, de l'archéologue, du géographe, du vadrouilleur, ou encore de l'arpenteur, Sinclair dote la littérature de savoirs empiriques, brouille les frontières entre narration et enquête et fait de l'écrivain une sorte de topographe urbain dont l'activité consiste à « écrire la ville ». Le documentaire de Londres qu'il construit prend la forme d'un reportage éclectique, caractéristique de la « littérature de terrain », engagée dans des champs de connaissance variés.

L'activité physique péripatétique revêt également une fonction subversive qui excède la seule recherche documentaire. Dans ses romans, Iain Sinclair théorise ce qu'il nomme le « néo-flâneur » et que j'associerai à l'écrivain-marcheur : « *the born-again flâneur is a stubborn creature, less interested in texture and fabric, eavesdropping on philosophical conversation pieces, than in noticing everything* »²³. Le « néo-flâneur » ne se définit pas par sa faculté de sélection des espaces mais plutôt par sa faculté d'observation des matériaux urbains. Elle repose sur une attitude spécifique, celle de la suspicion envers l'espace donné, que Sinclair appelle « *eye-swiping* »²⁴. On peut rapprocher ce mode opératoire de celui du scanner – reproduire mentalement la surface topographique du lieu – et du radar – détecter les éléments de l'espace dans leur individualité. Grâce à un tel procédé, aucune scène urbaine n'échappe au regard et tout système de hiérarchie des objets vole en éclat, de sorte que chaque détail, même le plus vil, devient digne d'attention²⁵. L'écrivain-marcheur part en quête de signes dépourvus de fléchage et dont la signification résiste à toute prévision. Cette activité de repérage, d'analyse et de décryptage sollicite l'ensemble des cinq sens et ouvre la voie à un nouveau type de promenade :

²³ Iain Sinclair, *Lights Out For the Territory*, op. cit., p. 4.

²⁴ Iain Sinclair, *London Orbital: A Walk Around the M25*, op. cit., p. 91.

²⁵ Kirsten Seale, « Eye-swiping London: Iain Sinclair, photography and the flâneur », *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, vol. 3, no. 2, septembre 2005. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/seale.html>, en ligne, consulté le 12 octobre 2022.

The concept of “strolling”, aimless urban wandering, the *flâneur*, had been superceded. We had moved into the age of the stalker; journeys made with intent – sharp-eyed and unsponsored. The stalker was our role model: purposed hiking, not dawdling, nor browsing. No time for the savouring of reflections in shop windows, admiration for Art Nouveau ironwork, attractive matchboxes rescued from the gutter. This was walking with a thesis. With a prey [...] The stalker is a stroller who sweats, a stroller who knows where he is going, but not why or how.²⁶

Sinclair opère un changement de paradigme : la figure traditionnelle du flâneur (incarnée par Baudelaire), est remplacée par celle du harceleur (« *we had moved into the age of the stalker* »). Le flâneur moderne à la démarche lente, déambulant sans objet ni but et s’attardant au fil de ses découvertes sur quelques détails incongrus (« *dawdling* »), n’est plus d’actualité. Une tout autre forme de promenade lui succède dans la ville du XXI^{ème} siècle, celle, beaucoup plus agressive, du harcèlement et de l’envahissement. La marche s’inscrit dans un projet belliqueux sur le thème de la conquête avec des objectifs stratégiques clairement définis (« *with intent* », « *purposed hiking* », « *walking with a thesis* »). La ville apparaît dans toute son adversité ; son exploration suppose l’engagement du combat et la débauche physique de celui qui s’y livre – le harceleur « sue » littéralement (« *sweats* »). Cette lutte physique est suggérée par la métaphore de la chasse qui transforme la ville en proie (« *prey* ») ou en redoutable animal (« *that big beast* ») et le harceleur en charognard (« *scavenging researchers, provokers of exploitable accidents* » (LoO 243)) :

It was late, but we were camera-loaded and ready for that big beast, the city. The living metropolitan organism panted as we patted the flank of a stone serpent in a strip of permitted park, and paused for a moment to experience the new Haggerston Station, which modelled itself, with a modicum of tact, on the retrospectively acknowledged achievement of blocky modernism in such Underground halts as Park Royal. (LoO 28)

Les marcheurs-harceleurs, munis d’un appareil photo prêt à déclencher (« *cameral-loaded* »), font écho aux chasseurs armés de fusils, conférant une dimension épique au reportage. Les métaphores visent à introduire une dose d’imaginaire dans la quête du néo-flâneur, comme si la ville devenait l’antagoniste d’un roman d’aventures. La ville se métamorphose en véritable

²⁶ Iain Sinclair, *Lights Out For the Territory*, op. cit., p. 75.

terrain de chasse d'où la ville-proie et le flâneur-chasseur ne sortiront pas indemnes²⁷. La métaphore de la chasse renvoie également à l'art du « braconnage » évoqué par Certeau et repris par Guillaume Le Blanc à travers l'image d'un chasseur posant des pièges à l'intérieur de la « forêt des normes »²⁸. En effet, sa zone de chasse étant limitée à certains espaces (« *permitted park* »), le chasseur cherche à tester, à négocier les normes réglementant la ville. Cet art du braconnage, outre sa dimension ludique, s'apparente donc à une forme d'activisme militant. L'expertise du terrain est mise au service d'une politique subversive de défiance de la norme urbaine. Le harceleur est d'abord un fouilleur, celui qui arpente les périmètres non autorisés comme les stations de métro désaffectées et fermées au public :

And so, yet again, the non-space, the zone that is unmentioned, no part of any official development package, becomes the *only* space, covert, returned to nature, half wilderness, forbidden. It was difficult back then, and near impossible now, to find a secret way, truly green, free of cars, and outside time. Saplings grew into small woods, railside forest screens. Wildlife and lowlife multiplied. Contraband was dumped overnight. You could pick through the trash of a new morning and recover your emptied handbag, books or papers not worth burning. (*LoO* 22-23)

S'aventurant dans les zones laissées de côté par les projets privatifs de développement urbain, l'écrivain-harceleur met en évidence ces espaces interdits au sein desquels se développent la nature sauvage et la contrebande à l'origine d'un nouveau système officieux. Le braconnier se fond alors dans son environnement, amalgamant ces nouvelles pratiques pour mieux cibler ses proies et topographier cette friche urbaine maintenue à l'écart de la forêt des normes.

L'activité péripatétique s'affirme également comme une dérive, ce que le narrateur appelle « *drifting purposefully* »²⁹. Théorisée par les situationnistes, « la dérive » est un mouvement d'errance intentionnelle qui consiste à faire apparaître le « relief psychogéographique des villes, avec des courants constants, des points fixes et des

²⁷ Cette représentation de la marche urbaine comme combat fait écho à celle du romancier Will Self. Dans son roman *Psychogeography*, l'écrivain-marcheur recherche une fusion urgente de son sang à la terre qu'il arpente : « *a search to find that urgent commingling of blood and soil* », Will Self, *Psychogeography*. Londres : Bloomsbury, 2007, p. 48.

²⁸ Guillaume Le Blanc, *Vies ordinaires, vies précaires*, op. cit., p. 44.

²⁹ Iain Sinclair, *Lights Out For the Territory*, op. cit., p. 4.

tourbillons qui rendent l'accès ou la sortie de certaines zones fort malaisés »³⁰. Cette démarche ambulatoire, adoptée par Iain Sinclair, fait écho à celle du romancier anglais Will Self dans son roman urbain *Psychogeography*³¹. Le nom de ce dernier, mentionné à plusieurs reprises au cours du récit, atteste son influence sur la pratique pédestre sinclairienne. Will Self définit la psychogéographie comme un concept aux formes variées, issu de la « dérive » des situationnistes et explorant les liens entre l'espace et la psyché (« *ever dissolving the particular and the historical in the transient and the psychic. Making states into states of mind* »³²). Se situant au croisement entre géographie et psychologie, les romans de Sinclair étudient les effets précis des milieux géographiques sur le comportement psychique des individus. *London Overground* élabore ainsi une nouvelle cartographie construite sur ce que le situationniste Guy Debord nomme « des plaques tournantes psychogéographiques »³³. Sur les pas de Will Self, Sinclair dissout l'espace continu et automatisé de la ville contemporaine, déstabilise les découpages administratifs de la ville et dissocie l'homme de la géographie physique : « *I've taken to long-distance walking as a means of dissolving the mechanised matrix which compresses the space-time continuum, and decouples human from physical geography* »³⁴. De la même manière, dans la danse contemporaine, le déplacement suit les émotions des danseurs. Le danseur et chorégraphe Hofesh Shechter affirme l'importance accordée aux émotions, forces de création des mouvements et ressorts de ses chorégraphies : « j'ai commencé à chercher dans l'art ma propre énergie, ce qui m'intéressait, m'émouvait et me mouvait »³⁵.

Le roman s'inscrit également dans la lignée du cinéaste psychogéographe britannique

³⁰ Guy Debord, « Théorie de la dérive », réédité dans Patrick Mosconi, *Internationale situationniste*. Paris : Fayard, 1997, p. 51.

³¹ Will Self, *Psychogeography*, *op. cit.*

³² *Ibid.*, p. 25.

³³ Guy Debord, « Théorie de la dérive », *op. cit.*, p. 51.

³⁴ Will Self, *Psychogeography*, *op. cit.*, p. 69.

³⁵ Hofesh Shechter, « C'est l'aspect social de la danse qui m'a attiré en premier », *France Culture*, *podcast cité*.

Patrick Keiller, qui, dans son documentaire *London*³⁶, fait apparaître la ville à travers des plans fixes afin d’immobiliser le regard des spectateurs et de faire naître des émotions. La spontanéité des situations est alors essentielle à l’exploration du relief psychique de la ville, puisque c’est par la dérouté des habitudes que la marche active les émotions. Or, l’importance accordée au hasard n’est pas sans rappeler la méthode employée par les surréalistes pour appréhender la ville et, d’ailleurs, Sinclair ne cache pas sa filiation avec ce mouvement. Dans le récit, il décrit son activité comme une sorte de laisser-aller qui implique de s’abandonner au hasard des impulsions :

The exhilaration for me, above and beyond movement, the glimpse of sedimentary thickness in the river, was the lack of agenda. Nothing to be recorded. Nothing to be written. No maps. No timetable. No rucksack. Nothing ahead, beyond the random impulse of that morning (*LoO* 5).

Le hasard, comme mode opératoire, permet de déverrouiller les espaces psychique, urbain et narratif encadenassés dans les schèmes linéaires des tracés, des voies et des contours. L’écriture hachée, infléchi sur le rythme discontinu des impulsions, rompt avec la logique homogène et régulière du déploiement spatial.

Le groupe d’architectes britanniques Archigram, qui émerge à Londres dans les années 1960, entretient également des liens avec la psychogéographie et, à la manière du roman d’itinéraire de Sinclair, conceptualise des habitacles mobiles afin de penser une ville nomade conditionnée par les émotions de ses habitants³⁷. Leur architecture novatrice vise à déclencher des situations et s’oppose au modernisme fonctionnaliste, technocratique et impersonnel. Mobiles et évolutives, ces structures adaptent leur morphologie aux changements de configuration et ouvrent la voie à une réflexion sur des modes itinérants d’habitat urbain. Les noms farfelus attribués aux projets d’Archigram évoquent le caractère

³⁶ *London*, réalisé par Patrick Keiller (Koninck Studio, 1994) [Film].

³⁷ Peter Taylor au sujet de son projet « Living City »: « *a vision of the city as an environment conditioning our emotions* » (cité par Simon Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture*. Cambridge : The MIT Press, 2005, p. 53).

extravagant de la déambulation et de la prose sinclairienne : « Walking City »³⁸, « Underwater City »³⁹, « City Interchange »⁴⁰, « Plug-in City »⁴¹, « Living Pod »⁴², « Cushicle and Suitaloon »⁴³. Ces projets sont « modulables, flexibles, extensibles, clipsables, polyvalents, gonflables, et ou branchables »⁴⁴ et reflètent une nouvelle vision de l'architecture qui n'est plus assujettie à une logique de localisation : « l'architecture bouge, vit, flotte »⁴⁵. À l'image de l'écriture qui présente des lieux dans leur fuite, l'architecture ne repose plus sur du construit, mais devient un réseau articulant des hommes, des choses et des objets en constant mouvement. Les cellules mobiles de ses constructions se clipsent, se branchent et ne cessent d'imaginer de nouveaux modes de vie urbains. Dépourvue de limites fixes, la ville n'a plus de centre et elle est continûment soumise au changement, si bien que l'habitat ne peut plus être construit sur une carte ou un plan.

Iain Sinclair pousse sa méthode un cran plus loin en intégrant une dimension psychotique à sa représentation de l'espace urbain : la ville génère en effet chez lui une réelle obsession, comme en rend compte l'expression « géographe psychotique » (« *psychotic geographer* »⁴⁶). Selon Jacques Lacan, le psychotique est d'abord sujet à « une impasse, une perplexité concernant le signifiant » qui entraîne une rupture avec toute référence réelle⁴⁷. Dans la perspective de Sinclair, cette indiscernabilité entre réel et irréel est à la fois inquiétante et féconde. Inquiétante, car l'état mental du marcheur se confond avec la ville (« *London was mental anguish, frustration, psychotherapy* » (LoO 241)) : celui-ci devient une entité psychologique hybride entraînant angoisse, délire, hallucination et

³⁸ Archigram, *Walking City*, 1964.

³⁹ Archigram (Warren Chalk), *Underwater City*, 1964.

⁴⁰ Archigram (Warren Chalk et Ron Herron), *City Interchange*, 1963.

⁴¹ Archigram (Peter Cook), *Plug-in City*, 1964.

⁴² Archigram (David Greene), *Living Pod*, 1965-1967.

⁴³ Archigram (Michael Webb), *Cushicle and Suitaloon*. 1967.

⁴⁴ Marie-Pierre Vandeputte, « Archigram, de l'utopie à la folle fiction », *Repère*, no. 54, 2002, p. 60.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Peter Brooker, « Iain Sinclair: The Psychotic Geographer Treads the Border Lines », dans *British Fiction of the 1990s*, éd. Nick Bentley. Londres : Routledge, 2005, p. 226-237.

⁴⁷ Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre III, Les Psychoses*. Paris : Éditions du Seuil, 1981.

frustration. La ville apparaît alors comme une maladie incontrôlable qui se répand et contamine ses habitants. Les marcheurs deviennent des psychopathes, en proie à des hallucinations proprement urbaines (« *Kötting as a blood-red psychopath. He stares across the road at the excesses of Shoreditch House. At the relief model of a white swan, S-necked on a high panel, a memorial slab for a brewery and for so many demolished public houses* » (LoO 40)). Féconde, car cette carence structurelle du signifiant constitue l'élément déclencheur de ce que Jacques Lacan appelle « une submersion absolument radicale » des catégories du délirant « jusqu'à le forcer à un véritable remaniement de son monde ». La psychose engendre alors deux processus : d'une part, une « véritable réaction en chaîne, qui se passe au niveau de l'*imaginaire* »⁴⁸ et, d'autre part, une profonde restructuration du signifiant. Cette composante psychotique de la narration urbaine est la condition de possibilité de sa redistribution imaginaire et politique ; la quête du signifiant, celle que le narrateur poursuit dans les lieux inaccessibles selon une logique de la perversion (« *There is a contagious urban neurosis: to collect decommissioned Tube stations, or to climb to the roof of secure towers* » (LoO 47)), ouvre l'écriture sur des espaces sémiotiques aberrants, appelant à une nouvelle sémiotique.

I.C. La ville comme texte et anti-texte

Si la marche est centrale pour Iain Sinclair, elle doit être appréhendée dans sa relation avec l'écriture. Les deux procédés sont indissociables : sous les pas du marcheur, la ville est transformée en signes, sa surface devient textuelle et ses éléments s'agencent selon une nouvelle syntaxe qui prend forme dans l'acte même d'écrire. La marche constitue une nouvelle pragmatique de l'écriture, celle qui apparie la variabilité des mouvements avec une sorte d'alphabétisation de la ville.

⁴⁸ *Ibid.*

L'analogie entre la ville et le texte est récurrente dans le roman d'Iain Sinclair. Cette métaphore est d'ailleurs un *topos* de la littérature : Charles Baudelaire décrivait déjà Paris comme un livre à lire en marchant dans ses rues⁴⁹. Dans *London Overground*, l'image du livre comme miroir de la ville semble avoir été mise en péril par le discours des exécutifs locaux : « *a book is a city. Pritchett echoing Morrison echoes Thomas De Quincey. A never-ending chain that pragmatists, schemers, improvers, grabbers will always try to snap* » (*LoO* 39). Les « concepteurs »⁵⁰ de la ville semble ligués pour briser la chaîne infinie des citations littéraires. Cette métaphore diffère des représentations communes car elle s'affirme comme une entreprise de sauvetage de la dimension imaginaire de la ville, barrée et bannie par les discours dominants. L'image de la ville comme texte acquiert alors un caractère programmatique dans le roman : l'énoncé métatextuel « *Walking with a thesis* »⁵¹ rend compte du processus d'écriture dont la marche constitue à la fois le moteur et le pendant. Leur caractère inextricable rejoint ici la théorie de Certeau, selon laquelle la marche serait un espace d'énonciation⁵². Selon lui, « l'acte de marcher est au système urbain ce que l'énonciation [...] est à la langue »⁵³ : la marche crée des parcours apparentés à une phrase urbaine. « Les cheminements des passants présentent une série de tours et détours assimilables à des « tournures » ou à des « figures de style ». Il y a une rhétorique de la marche. L'art de « tourner » des phrases a pour équivalent un art de tourner des parcours »⁵⁴. De la même manière, Sinclair décrit l'activité péripatétique comme une énonciation piétonnière dans *London Overground* :

Walking through the sprawl and spread of London without losing hope, or the lineaments of personal identity, requires a framing narrative. A thread. A device on which to hang anecdotes and observations. (*LoO* 47)

⁴⁹ Merlin Coverley, *Psychogeography*. Harpenden : Pocket Essentials, 2006, p. 61.

⁵⁰ Voir la référence à Certeau dans la partie 1.

⁵¹ Iain Sinclair, *Lights Out For the Territory*, *op. cit.*, p. 75.

⁵² Certeau, p. 148.

⁵³ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 151.

Le fil de la marche va de pair avec celui de la narration, comme le souligne le verbe « *requires* », dont le présent de vérité générale scelle les deux entités. Les jeux sonores reflètent également cette complémentarité : aux sons sourds des triples occlusives « spr » des noms (« *sprawl* » et « *spread* »), mimant l'étalement du parcours de la ville tentaculaire, la narration semble apporter un contrepoint sonore, véhiculé par les sonorités « m », « n » et « v » des syntagmes nominaux (« *a framing narrative* », « *anecdotes and observations* »). La narration péripatétique permet ainsi de convertir l'essor de l'espace urbain de Londres (« *sprawl and spread of London* ») en histoires, feuilletons et nouvelles (« *anecdotes and observations* »). Le romancier convoque ici la métaphore du fil (« *thread* ») : la trame s'applique à rendre visible le processus d'écriture (du parcours de la marche à la composition de la phrase et même à la reliure d'un livre). Le verbe « *to hang* » accompagné du nom « *device* » semble rapprocher l'écriture de la photographie, soulignant une fois de plus l'étroite collaboration entre l'écrivain (Iain Sinclair) et le photographe (Andrew Kötting). L'image des photographies suspendues sur un fil rappelle les différentes étapes du tirage photographique : la coloration, la fixation et enfin le séchage des anecdotes et des observations. À la recherche de signes (« *watching for signs* » (LoO 15)), le marcheur traduit les données topographiques de la ville en vécus textuels ou photographiques. Le verbe « *hang* » est ambivalent à plus d'un égard. Il semble indiquer, d'une part, une temporalité particulière, celle de la pause ou de la suspension, au cours de laquelle des présences inattendues peuvent surgir – temporalité qui requiert l'œil patient et vif du marcheur-photographe. Mais il semble aussi renvoyer, d'autre part, à cette clandestinité du marcheur sans cesse épié par les systèmes de surveillance de la ville, attestant ainsi la difficulté de la tâche de l'écrivain, le retrait qu'elle implique, la conversion qu'elle exige.

L'écrivain-marcheur débusque des trésors sémantiques dissimulés aux quatre coins de la ville. Plus particulièrement, il est à la recherche des inscriptions textuelles clandestines,

comme les graffitis ou les livres recueillis dans des librairies délaissées, apparaissant sur les surfaces non contrôlées de la ville. Cette recherche s'efforce de concurrencer et de brouiller la signalétique des pancartes, des publicités et des cartes. Monosémique, fondée sur l'emploi de mots ou de signes simples, la signalétique vise à éliminer les connotations et à réduire les efforts de représentations de l'habitant. Dans *London Overground*, le narrateur examine les textes éparpillés et non fléchés dans la ville, ce que Certeau appelle les « reliques verbales »⁵⁵. Récolter et lire les peintures murales (« *murals* ») esquissées par des artistes de rue (« *local artist* ») permet au narrateur de construire une poétique de la ville, en réaction à l'appauvrissement stylistique de l'espace provoqué par la signalétique :

After the detours, the dips under railway bridges, now one side, now another, the windowless cars, the vernacular weirdness of places without a dominant narrative, we pick up the true path with another set of murals. The local artist, recorded at various points along the track from Surrey Quays, is ahead of us, making the Overground embankment into an elongated gallery. It's liberating, you can collect him through the simple act of walking. He has a satiric edge, after the fashion of Banksy, but he is choosing to show on ground where he is unlikely to be picked up by stray gallerists. Shoreditch lecture groups will not find their way down here just yet, but it will come.

The Overground will bring them, chasing the ginger trail. This art is not designed to be read from trains. You have to walk the broken path to find it. A combat soldier on his belly, the penis barrel of his gun with terminal droop: THE WAR IT'S NOT A MAN'S THING. (*LoO* 63)

Le graffiti redéfinit la relation entre le lecteur et l'inscription, ouvrant un espace de liberté : « *this art is not designed to be read from trains. You have to walk the broken path to find it* », « *It's liberating, you can collect him through the simple act of walking* ». Alors que les usagers du métro aérien lisent passivement des signes abstraits qui orientent leurs pas vers un lieu donné, quiconque décide d'emprunter le chemin tortueux et accidenté longeant le métro (« *broken path* ») peut récolter (« *collect* ») des signes qui requièrent une lecture active. La polysémie du terme « *gallery* » illustre l'émergence d'une poétique : le nom évoque la galerie horizontale (« *elongated gallery* ») – le terme renvoie à l'élément architectural du passage

⁵⁵ *Ibid.*, p. 161.

couvert situé sous le métro aérien – mais sa reprise, quelques lignes plus loin (« *stray gallerists* »), fait allusion aux collectionneurs, propriétaires des galeries d'art. En réhabilitant le sens littéral du terme « *gallery* », le narrateur suggère que les graffitis sont indissociables du lieu urbain dans lequel ils sont produits. La charge critique de l'allusion au monde des galeries d'art prend pour cible les processus d'institutionnalisation ou d'homologation des œuvres, leur exposition ayant pour condition l'arrachement à leur environnement de production, et pour vocation leur commercialisation. Le tag « *THE WAR IT'S NOT A MAN'S THING* », divulgué à la fin de l'extrait, n'est pas explicité et, malgré la critique apparente de la masculinité, demeure énigmatique, comme s'il devenait à son tour un débris urbain. Dans son analyse du graffiti, le critique Marc Gontard le présente comme une forme artistique révélatrice de l'existence de celui qui le signe, comme une empreinte : « l'affirmation d'un « je » anonyme, dans le chaos urbain, sous forme de traces discontinues, inachevées, en voie déjà de recouvrement ou de désintégration »⁵⁶. Ces fragments textuels sont tout sauf « abstraits », compris au sens de « séparés », puisqu'ils sont appréhendés dans l'intimité de leur milieu de création, dans le giron d'une présence révolue, celle de l'artiste, avec lequel une connivence naît de ce parcours parallèle secrètement repéré. Le marcheur traque également les librairies et les antiquaires peu fréquentés comme Austin's à Peckham Rye, à la recherche d'exemplaires originaux de livres rares : « *the original book was found in Peckham Rye, at Austin's, a furniture repository* » (LoO 68). Ces livres non commercialisés semblent renfermer des écritures secrètes :

'I began to collect scarce books and pictures about this shadow world, the trail of which has not quite grown cold in my past life,' Kitaj said. He prowled book alleys. And the furniture repositories of Peckham. Street markets. Junk pits. But the submerged libraries of dealers who store everything and curate nothing have gone. Swept away in the slipstream of the Ginger Line. (LoO 69)

Les livres sont envisagés comme des allées (« *book alleys* »), semblables à des rayons qui

⁵⁶ Marc Gontard, *Écrire la crise : L'esthétique postmoderne*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013, p. 81.

accumulent des textes (« *store everything* »). Mêlant le fictionnel au réel, l'espace urbain se transforme ainsi en espace de circulation littéraire : les citoyens parcourent cet univers jonché de livres dans lequel les inscriptions textuelles se superposent aux autres matériaux urbains. L'écriture qui naît de la marche ne se conçoit pas sans la dimension intertextuelle de la lecture des inscriptions urbaines. Un nouveau mode de lecture émerge : le lecteur est pour ainsi dire physiquement impliqué en récoltant et en sauvegardant les signes enfouis et disséminés dans toute la ville.

Toutefois, si le narrateur péripatétique examine et décrypte les signes de la ville, cette entreprise est doublée d'un processus de « recryptage ». Le narrateur reconnaît d'ailleurs le caractère insondable de ces messages : « *sprayed messages are meaningless* »⁵⁷. Or, l'écrivain-marcheur ne cherche pas à lever l'ambiguïté à propos de leur signification mais plutôt à la prolonger. Leur insertion dans le texte donne à la texture de la ville une dimension ésotérique, le matériau urbain apparaissant dans son indépassable opacité. Le critique David James qualifie Iain Sinclair de « cryptographe » : « *a cryptographer going in search of London beneath the everyday rhythms that suffuse it* »⁵⁸. Une écriture secrète s'impose chez l'auteur, construite selon le chiasme du décryptage et de l'encryptage : des signes résistants à toute signification noyautent et distribuent le réseau textuel selon une logique de l'intrusion, voire de l'effraction. L'entreprise romanesque devient « l'aventure d'une écriture »⁵⁹, comme l'affirme l'écrivain français Jean Ricardou et la description se transforme en « redescription ».

Dès lors, Sinclair s'essaye à un système d'écriture inédit et élabore un nouveau lexique de la ville :

⁵⁷ Iain Sinclair, *Lights Out For the Territory*, op. cit., p. 3.

⁵⁸ David James, « He Stalks His 'Pillars to the Dispossessed': Confessions of a Cryptographer », dans *City Visions: The Work of Iain Sinclair*, éd. Robert Bond et Jenny Bavidge. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 149.

⁵⁹ Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967, p. 111.

It might be time, I tell Andrew, to establish a new lexicon.

FOOTBALL STADIUM. *A large, unexplained oval structure left empty for much of the time. Often unfinished in appearance, scaffolding seemingly integral to the design. Numerous designated parking bays but few cars. The stadium is never the right size, either too small for anticipated capacity (and revenue stream), or too large (club in decline, waiting on overseas investment). If a desired capacity is achieved, the owners will lobby for a move to a better site, preferably the unwanted shell of some Olympic ghost or legacy power station. The Football Stadium should therefore be understood, not as a focus for local passions, but as a property speculation; future apartments trading on the club's mythology. A sideline in scattering the ashes of supporters allows the club to forge links with a suitable crematorium.*

PRISON. *Inconvenient real estate in which the boarders refuse to pay their way. Solidly built and expensive to demolish. Suitable for privatization and outsourcing. If possible, as at Oxford, where the old castle prison has been rebranded as Malmaison, a boutique hotel, use some imagination. 'Don't worry about doing porridge,' the brochure says. 'This is the one hotel in Oxford city centre where you'll be happy to get a long stretch!'*

HOSPITAL. *An instrument for inflating bureaucracy. Scandals justify enquiries. Failed enquiries demand further enquiries. An infinite process. Rationalize, close down, leave in limbo until the property market takes an interest. See Ct Clement's, Mile End Road: Victorian workhouse, asylum, arts venue with tunnels for urban explorers, major regeneration project (with minor public housing element). Promised public housing= Achieved public relations. (LoO 175-176)*

La remarque métatextuelle (« *It might be time, I tell Andrew, to establish a new lexicon* ») ainsi que le changement de typographie, marqué par l'introduction des lettres majuscules et des italiques, introduisent une rupture dans la narration et mettent en relief le glissement générique du roman au dictionnaire. Sinclair élabore un lexique de la ville en choisissant trois lieux urbains : le stade de football, la prison et l'hôpital. L'ambition de ce dictionnaire n'est pas de figer les lieux dans une définition immuable, mais plutôt d'en faire ressortir les inachèvements et contradictions, comme le suggèrent les suffixes négatifs (« *unexplained* », « *unfinished* »). Le stade de football est présenté dans son inachèvement comme un échafaudage : « *often unfinished in appearance, scaffolding seemingly integral to the design* ». Le dictionnaire topographique bafoue le modèle lexical traditionnel en confondant la dimension générique – la définition s'applique à tous les stades – avec la dimension spécifique – la définition désigne un stade de Londres en particulier. De plus, la structure du stade, à la fois trop grande et trop petite, déjoue l'ordre des proportions (« *the stadium is*

never the right size, either too small for anticipated capacity or too large », « *a large, unexplained oval structure left empty for much of the time* »). À rebours d'une entreprise de catégorisation, chaque définition intègre une portée critique en dénonçant notamment la privation et la commercialisation de ces lieux publics (« *property speculation* », « *suitable for privatisation* »). Cette parodie du genre surprend, combinant l'aspect formel du dictionnaire avec le ton vindicatif et sarcastique de l'essai, comme si l'écriture de Sinclair visait délibérément à désorienter le lecteur. À la manière de cette nouvelle poétique spatiale dont Michel de Certeau dit qu'elle amorce « des récits en attente [qui] restent à l'état de rébus »⁶⁰, l'écrivain ne restitue les lieux que sous la forme d'histoires fragmentaires, dans le cadre d'un lexique troué ou dévoyé. Ces histoires ou « redescrptions » apparaissent alors comme ce que Certeau nomme des « lacunes », « des anti-textes, des effets de dissimulation et de fugue, des possibles de passage à d'autres paysages, comme des caves et des buissons »⁶¹. Cette métaphore confirme la comparaison de la nouvelle sémiotique à l'art du braconnage, évoquée précédemment. Le texte opère par cachettes, à partir desquelles il tend des embuscades. L'ébauche de lexique urbain s'inscrit dans cette tactique du leurre, tendant un piège à ceux qui élaborent des définitions dogmatiques. Ce lexique agit comme un anti-dictionnaire, la terminologie relevant aussi bien les impasses que les croisements insoupçonnés des significations.

La syntaxe paratactique, édifiée de manière lacunaire, contribue également à cette entreprise de « recryptage ». Le texte emploie fréquemment la parataxe, laquelle, par l'omission des liens logiques, illustre bien une poétique fondée sur des connections implicites. La ponctuation, marquée par une prolifération de tirets et de points virgules, interrompt le déroulement de la syntaxe et ouvre la voie aux directions variées et aux multiples liens aléatoires à saisir pour le lecteur : « *Any symbols – words, numerals,*

⁶⁰ Certeau, p. 163.

⁶¹ *Ibid.*, p. 161.

pictorial – were experienced as a sort of map, one that if concentrated on became a map of a map that was itself a further map » (LoO 176). Cette image métatextuelle suivant laquelle chaque symbole recueilli contient sa propre carte, illustre le fonctionnement de la langue géographique à la manière des poupées russes : la langue semble se déployer dans un monde imbriqué dont on ne fait pas le tour. Cette langue emprunte au nomadisme parce qu'elle ne part pas d'un point fixe que l'on pourrait retrouver à l'issue de l'exploration. Elle n'est pas conquête mais est construite autour du motif de la quête, à la manière d'un mouvement inachevé, d'une errance qui déterritorialise, pour reprendre le concept deleuzien, le sédentarisme même de la ville. C'est en ce sens que la reterritorialisation opère au sein même de la langue et que l'espace est pour ainsi dire encodé plutôt que décodé : en perpétuel devenir, l'écriture nomade de Sinclair correspond à la définition que propose Gilles Deleuze : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir »⁶². Signifier voudrait dire que l'exploration consisterait à donner du sens, à rendre compte du sens fondateur ou originaire de la ville, à la manière d'une herméneutique. Or, la cartographie semble superposer et confondre, du point de vue de la production de sens, les champs sémiotiques de la pensée et du lieu. Les connexions sont fortuites et provisoires. Le sens ne gît pas au milieu des choses, la signification est ouverte. La lecture doit retrouver non pas l'immobilité des points et des positions de l'écrit, soit l'espace fixe du livre, mais le mouvement même de l'écriture, guidée par la frénésie de la marche urbaine, la vitesse des lignes parcourant la page. Ainsi, le livre « fait rhizome » avec la ville ou le monde : « le livre assure la déterritorialisation du monde, mais le monde opère une reterritorialisation du livre, qui se déterritorialise à son tour en lui-même dans le monde »⁶³. L'imbrication des cartes au contact du symbole traduit parfaitement ce jeu de forces qui relie la ville à l'écriture : chacune des deux entités exerce une pression sur l'autre, les lignes de fuite sémiotiques et

⁶² Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, op. cit., p. 11.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

spatiales s'agencant ensemble dans ce double processus de « déterritorialisation » et de « reterritorialisation ». L'écriture nomade de Sinclair est une écriture en échafaudage, elle n'est pas restitution ou conservation du sens, mais construction, élaboration. Si le livre contribue à façonner la ville (« *as those books live and prove. They inform and inspire our city* » (*LoO* 117)), ce n'est pas pour en fixer la signification, mais au contraire pour en déloger les couches stationnaires du discours. Cette maçonnerie de la langue ne bâtit pas des surfaces habitables mais des nouvelles manières d'habiter la ville, elle ne construit pas les espaces, elle les met en chantier. Dans ce revêtement du signe topographique et littéraire, il n'y a jamais correspondance parfaite entre la ville et le livre, parce que leur rapport n'a rien à voir avec la recherche de l'adéquation. Il est plutôt vecteur d'amoncellement et d'éparpillement du sens.

Le narrateur, figure composite, explicite sa méthode : récolter des débris urbains afin de provoquer l'espace et d'ouvrir un nouveau script de la ville. Il déchiffre ainsi les signes anodins qui animent mais également résistent à l'écriture. Celle-ci devient nomade, oscillant entre entreprise de décryptage et de « recryptage » de la ville et conduit l'écrivain-marcheur à poursuivre sa quête spatiale et sémiotique. Après avoir étudié la feuille de route du narrateur, je me pencherai sur les lignes souterraines, terrestres ou maritimes, qu'il débusque, ouvrant l'accès à une ville invisible qui désoriente et bouleverse l'espace codifié de la ville en surface.

II. Arpenter les lignes souterraines du territoire

Les souterrains regorgent d'inscriptions secrètes qui n'ont pas encore été déchiffrées⁶⁴ et apparaissent comme des espaces de prédilection pour les romanciers. Ces derniers s'intéressent à ce que Peter Ackroyd, dans sa biographie de Londres, appelle « *What Lies Beneath* »⁶⁵ :

There is indeed a London under the ground, comprising great vaults and passageways, sewers and tunnels, pipes and corridors, issuing into one another. [...]
There are more tunnels under the Thames than under the river of any other capital city – tunnels for trains, for cars, for foot passengers as well as for the supplies of public utilities. The whole area under the river, and indeed under the whole of the city, is a catacomb of avenues and highways mimicking their counterparts above ground.⁶⁶

Londres se démarque par son réseau souterrain composé de multiples tunnels formant de véritables autoroutes (« *highways* ») divisées en passages et couloirs. Ces lignes souterraines offrent aux narrateurs des territoires vierges, propices à l'exploration, offrant des récits enfouis. Dans *London Overground*, les rails du train ouvrent littéralement la voie à une réalité invisible. Hors du pouvoir panoptique, les narrateurs s'aventurent dans les tunnels et les voies condamnées, à la recherche des sédiments et des trésors cachés qui jonchent le sol ou recouvrent les murs de la ville. Ces lignes souterraines horizontales traversent l'espace et défont les logiques binaires de l'espace visible : horizontalité et verticalité, surface et profondeur, terre et eau, vivant et inanimé se confondent dans l'espace obscur du souterrain d'où émerge une nouvelle sémiotique qui brouille la vue.

⁶⁴ Ces espaces, Patrick Keiller les qualifie d'« interzones » dans son documentaire-fiction *London* (1994). Ils correspondent aux friches industrielles et aux gares que le narrateur explore.

⁶⁵ Peter Ackroyd, *London: The Biography*, *op. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 553-554.

II.A. « *Railways do open the territory, don't they?* »

Le train joue un rôle central dans *London Overground*, comme en témoigne le titre du roman, qui fait allusion au nouveau métro aérien, et la citation en exergue du roman :

Railways do open up the territory, don't they? They give you space and they give you light and they give you movement.

– Leon Kossoff (*LoO* Introduction).

Cette citation du peintre londonien Léon Kossoff reflète un intérêt commun des deux artistes pour le train. Les voies ferrées sont perçues comme des lignes de fuite, ouvrant les potentialités du territoire (« *open up the territory* »)⁶⁷. Le train favorise le passage de l'espace au territoire tel que le conceptualise Gilles Deleuze : « Le territoire est en fait un acte, qui affecte les milieux et les rythmes, qui les “territorialise”. Le territoire est le produit d'une territorialisation des milieux et des rythmes »⁶⁸. Un territoire émerge car l'action du train libère l'expressivité des milieux. Le territoire se définit comme une composante essentielle du changement, transformant les milieux qui cessent d'être dédiés à la fonctionnalité pour devenir matières d'expression⁶⁹. Michel de Certeau affirme que « la voie de fer, [...] d'une ligne droite, coupe l'espace et transforme en vitesse de leur fuite les sereines identités du sol. La vitre est ce qui permet de *voir* et le rail, ce qui permet de *traverser* »⁷⁰. En choisissant d'emprunter le tracé des voies ferrées plutôt que de voyager à l'intérieur des compartiments, le narrateur de *London Overground* devient transgresseur d'espace. Le train est associé à une échelle (« *a ladder* »), à la fois horizontale et verticale, permettant de traverser l'espace ségrégué, rationnel et délimité afin d'explorer ses pans invisibles : « *The Overground, even*

⁶⁷ Virginia Woolf, dans ses essais, souligne également l'importance de monter à bord d'un train (lors d'un trajet de Richmond à Waterloo) pour faire l'expérience de la ville (Virginia Woolf, *Selected Essays*. New York : OUP, 2008 [1924]).

⁶⁸ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 386.

⁶⁹ « Précisément, il y a territoire dès que des composantes de milieux cessent d'être directionnelles pour devenir dimensionnelles, quand elles cessent d'être fonctionnelles pour devenir expressives. Il y a territoire dès qu'il y a expressivité du rythme. C'est l'émergence de matières d'expression (qualités) qui va définir le territoire », *Ibid.*, p. 386.

⁷⁰ Certeau, p. 166.

when it is lost from sight, is a ladder of initiation » (LoO 47), « *Railways as ladders of memory* » (LoO 189). Les barreaux de l'échelle ouvrent le champ de la mémoire, brouillant les distinctions entre réalité et intériorité et donnant accès à des récits d'histoires individuelles. Le train devient un personnage, compagnon du narrateur (« *the companionship of the railway* » (LoO 148)), stimulant les souvenirs et ouvrant la possibilité d'une appropriation de l'espace⁷¹.

Le territoire qu'ouvre le train bat en brèche les dichotomies entre souterrain et surface : « *The elevated railway circuit is also a tunnel* » (LoO 44), « *the unseen railway* » (LoO 47). À la fois aérien et souterrain, le nouveau métro de Londres défie toute compréhension dans le roman. Le néologisme « *overlandunderground* » (LoO 167) ne fait qu'accroître la confusion, mettant littéralement bout à bout l'opposition entre « *overland* » et « *underground* ». De surcroît, le narrateur sème le doute en décrivant certaines stations de métro comme souterraines alors qu'elles se trouvent en réalité à la surface. D'ailleurs, la position du narrateur est souvent indéterminée et le lecteur hésite à situer les personnages dans un compartiment ou dans un des passages souterrains du métro. Tantôt « *Underground* » tantôt « *Overground* », la distinction entre la surface et la profondeur cède le pas à l'ouverture d'une réalité horizontale qui brouille les repères topographiques. Le motif de la ligne horizontale domine et se substitue à tout rapport vertical de hiérarchie fondé sur la surveillance panoptique d'espaces visibles. La ligne de train explore un territoire qui ouvre littéralement la voie à un système de pensée de l'ordre de la divination : « *Rivers and railways as a system of divination, invocations of supernatural entities, angels, spirits, demons* » (LoO 51). C'est une perception mouvante et irrationnelle de l'espace urbain qui surgit. En mettant sur le même plan les rivières et les voies ferrées, le narrateur privilégie le

⁷¹ Le territoire se définit justement comme une portion d'espace appropriée (« un espace socialisé, approprié par ses habitants, quelle que soit sa taille », Pascal Baud, Catherine Bras et Serge Bourgeat, Dictionnaire de géographie, Paris, 1995, p. 130).

parcours de lignes enfouies (en l'occurrence la Tamise dans le roman *Downriver*⁷² et le métro dans *London Overground*) qui s'infiltrant et se faufilent dans le territoire londonien pour mieux l'interroger. Le territoire interagit avec ces lignes enfouies dans un double processus de déterritorialisation et de reterritorialisation, expliqué précédemment.

II.B. Naviguer dans la ville

Parcourir les souterrains de la ville déstabilise la distinction entre la terre et l'eau. Le motif maritime s'infiltré dans les descriptions de la ligne souterraine de la voie ferrée, comme le suggère l'expression « *the false river of the Overground* » :

The Thames bounced light. On the diminishing Rotherhithe beach, fathers encouraged their sons to dig for Roman pottery, pilgrims' tokens, broken stems of clay pipes. To die here, out with the tide, as my *Downriver* character did, was to solicit a special blessing. The river does take us beyond ourselves. An hour witnessing the interplay of water and sunlight is remission from whatever follows. Bury the watch in the claggy sloop or tramp a teasing narrative out of the false river of the Overground.

My compass bearings are shot. The Thames floats us, lifts our lumbering feet. We navigate territory that is straining for some way to salute a maritime past: deepwater docks, the cargoes of the world, sailors' pubs, dockworkers' terraces. (*LoO* 51)

Le narrateur « navigue » à travers le territoire métropolitain le long du métro lequel, telle une rivière, l'emporte dans son flot (« *The Thames floats us* ») jusqu'au naufrage (« *we are shipwrecked* » (*LoO* 166))⁷³. L'écriture se fait à nouveau reflet de l'architecture urbaine imaginée par Archigram (« *The Underwater City* »⁷⁴). Les routes se transforment en plages : « *Atlantic Road is a conceit worthy of Apollinaire. A stone beach beside a thread of urban*

⁷² Iain Sinclair, *Downriver*. Londres : Penguin Books, 2004.

⁷³ Cette description fait écho à celle de l'omnibus dans *Mrs Dalloway*, comparé à la proue d'un navire conduit par un pirate : « *Suddenly Elizabeth stepped forward and most competently boarded the omnibus, in front of everybody. She took a seat on top. The impetuous creature—a pirate—started forward, sprang away [...] And now it was like riding, to be rushing up Whitehall; and to each movement of the omnibus the beautiful body in the fawn-coloured coat responded freely like a rider, like the figure-head of a ship, for the breeze slightly disarrayed her* », Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.* p. 159.

⁷⁴ Archigram (Warren Chalk), *Underwater City*, 1964.

ocean. That's how it felt when I walked up the stairs of the film school » (LoO 85). L'origine des noms de rue ressurgit, puisque la route de l'Atlantique (« *Atlantic Road* ») évoque l'océan pour le narrateur. L'oxymore « *urban ocean* » illustre ainsi le caractère indissociable de la ville et de l'océan et fait allusion à l'héritage maritime de la ville. Dans le premier chapitre de sa biographie de Londres, dédié à la mer (« *The Sea* »), Peter Ackroyd met en avant le rôle primordial de la mer qui recouvrait la ville à la préhistoire. Dans *Last Orders*, la métaphore maritime occupe également une place centrale et renvoie Londres à son passé maritime et la Grande-Bretagne à son statut d'île :

Even on land we're all at sea, even on this hill high above Chatham where I can
read the names. All in our berths going to our deaths.
Floating coffins. (LaO 125)

La route de Londres jusqu'à Margate s'apparente à une voie maritime, constituant un cimetière marin de personnages flottant dans des cercueils (« *floating coffins* »). La description des personnages, tantôt flottant sur la mer, tantôt sur un lac (« *The convoy spread like ducks on a lake. Floating coffins* » (LaO 123)), transforme le flux urbain en flot maritime. Les emblèmes nationaux sont également représentés comme des bouées à la dérive, évoquant le passé maritime de Londres :

It's an obelisk, that's the word, obelisk. The sun's shining on it. It's white and tall.
It looks like it's floating, because you can't see what it's attached to, like when
you get near to it, it might shift off somewhere else. (LaO 122)

L'obélisque se métamorphose en bouée, évoluant au gré de la houle (« *it might shift off somewhere else* »). Le texte vise à déterritorialiser les monuments afin de transformer l'espace londonien en territoire constamment soumis au changement, comme l'illustre l'image des courants maritimes. Les métaphores maritimes contribuent alors à mettre en évidence les ondulations du territoire ainsi que la présence incontestable d'une partie immergée.

Dans *London Overground*, parcourir ce territoire mi-maritime, mi-fluvial permet au narrateur de récolter des indices qui témoignent de la présence du souterrain. Tel un archéologue, le narrateur creuse le sol et s'intéresse aux objets qui reflètent le passé ancestral de la ville, comme les poteries romaines et les trésors des pèlerins enfouis dans les profondeurs (« *dig for Roman pottery, pilgrims' tokens* » (LoO 51)). Marchant le long des rives de la Tamise, le narrateur découvre des vieilles chaussures, rescapées des fonds du fleuve :

We walked down to the foreshore, which was granular, rough under our tread, like a beach made from cracked nutshells swept from a parrot's cage. Hanging from the grey-blue wall, at the slipway leading to the river, was a votive display of single shoes, drowned trainers, slime-encrusted boxing boots and scarlet football slippers. They rocked against the rising tide on leather straps and coloured strings. [...]



(LoO 127-128)

Ces chaussures englouties sont « des reliques de sens »⁷⁵, comme le dit Certeau, ouvrant la voie à une nouvelle sémiotique incluant les déchets que la ville s'efforce d'éliminer⁷⁶. Les

⁷⁵ Certeau, p. 158.

⁷⁶ Iain Sinclair semble lutter contre le fonctionnement de la ville de Léonie, décrite dans *Les villes invisibles*, et apparaît comme la figure antithétique de l'éboueur. Léonie se renouvelle quotidiennement, débarrassée de ses déchets par les éboueurs « au point qu'on se demande si la véritable passion de Léonie est vraiment, comme ils disent, le plaisir des choses neuves et différentes, ou si ce n'est pas plutôt l'expulsion, l'éloignement, la séparation d'avec une impureté récurrente. Il est certain que les éboueurs sont reçus comme des anges, et leur mission qui consiste à enlever les restes de l'existence de la veille est entourée de respect silencieux », Italo Calvino, *Les villes invisibles*, *op. cit.*, p. 140-141.

rives deviennent, comme les bouches d'égout, un point de rencontre entre la surface et le souterrain de la ville. Les chaussures que la Tamise fait réapparaître évoquent la serpillière, présente à proximité des bouches d'égout et décrite par Georges Didi-Huberman comme « l'avertissement qu'à cet endroit précis, dans cette rue-ci, la surface vivante de la ville communique avec le règne quasi infernal du sous-sol ». Elles témoignent de la présence des « entrailles souterraines d'une ville énorme »⁷⁷. Cet exemple révèle la volonté du narrateur d'inclure dans son récit des signes qui ne rentrent pas dans le moule du script homogène de la ville. Mettant en avant ces objets échoués, il revitalise le dialogue entre la surface et le souterrain du territoire londonien.

Parfois présentée comme une navigation, parfois comme une randonnée (« *a day hiking* »), la narration péripatétique met également l'accent sur le caractère géologique du territoire. Le narrateur-marcheur s'aventure à travers les canyons du métro (« *negotiating the canyon between the Overground and the parasitical bicycle-rack flats* » (LoO 252)) à la recherche de fossiles : « *Walkers colliding and swerving, drawn by the gravity of power in the fossil-cruste stones* » (LoO 116). Il est attiré par les profondeurs de la terre, porteuses des marques de son passé. La citation du poète Gilles Ivain, introduite par le narrateur, confirme sa fascination pour la géologie de la ville : « *All cities are geological* », « *we move within a closed landscape whose landmarks constantly draw us towards the past* » (LoO 48). Il rend compte du relief géographique antérieur à la construction du métro : « *great dunes of London soil, excavated during the construction of the Piccadilly Line* » (LoO 151). Londres est décrite dans sa temporalité géologique, puisque le narrateur fait allusion aux dunes qui la recouvraient autrefois. La focalisation sur les sédiments et fossiles⁷⁸ enfouis sous la surface

⁷⁷ Johnnie Gratton, « Georges Didi-Huberman's Iconology of the *Ninfa Moderna*: A Critique », *Irish Journal of French Studies*, vol. 11, 2012, p. 58, 72.

⁷⁸ Ce temps préhistorique est évoqué dans *Mrs Dalloway* : le narrateur semble racler les couches du trottoir à côté de la bouche de métro de Regent's Park pour y faire remonter les fossiles de mammoths : « *Through all ages—when the pavement was grass, when it was swamp, through the age of tusk and mammoth, through the age of silent sunrise* », Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*, *op. cit.*, p. 159.

de la ville rend compte de l'interpénétration entre souterrain et surface et ouvre un nouveau système de représentation. Iain Sinclair semble suivre la voie « en dessous » qu'explore l'écrivain Georges Perec :

Ou bien encore : s'efforcer de se représenter avec le plus de précision possible, sous le réseau des rues, l'enchevêtrement des égouts, le passage des lignes de métro, la prolifération invisible et souterraine des conduits (électricité, gaz, lignes téléphoniques, conduites d'eau, réseau des pneumatiques) sans laquelle nulle vie ne serait possible à la surface.

En dessous, juste en dessous, ressusciter l'éocène : le calcaire à meulière, les marnes et les caillasses, le gypse, le calcaire lacustre de Saint-Ouen, les sables de Beauchamp, le calcaire grossier, les sables et les lignites du Soissonais, l'argile plastique, la craie.⁷⁹

Cette description fait écho à celle du narrateur qui fait ressurgir la période de l'éocène : « *Contemplation of our failure to burrow this dune of Eocene sand brought back the morning's challenge at Wapping* » (LoO 208). Le narrateur gratte les différentes couches du relief géographique du territoire à la recherche de nouvelles lignes enfouies, enrichissant et complexifiant le script mouvant de la ville.

II.C. Errer dans le labyrinthe de Londres

Dans *London Overground*, le train tout comme la structure du récit obéissent à la logique du labyrinthe, caractéristique de la ville de Londres. À la différence de Paris dont les plans ont été uniformisés par les travaux haussmanniens du XIX^{ème} siècle, transformant les arcades de Walter Benjamin en boulevards, Londres a conservé son organisation médiévale. Les dédales de rues chaotiques et désordonnées perdurent et empêchent toute stratégie de visibilité et de lisibilité. Dans sa biographie de Londres, Peter Ackroyd met en avant le motif du labyrinthe afin d'appréhender la ville :

⁷⁹ Perec, p. 106.

London is a labyrinth, half of stone and half of flesh. It cannot be conceived in its entirety, but can be experienced only as a wilderness of alleys and passages, courts and thoroughfares, in which even the most experienced citizen may lose the way; it is curious, too, that this labyrinth is in a continual state of change and expansion.⁸⁰ [...]

London is not a civilised nor a graceful city, despite the testimony of the maps. It is tortuous, inexact and oppressive. It could never be laid out again with mathematic precision, in any case, because the long history of streets and estates meant that there was a bewildering network of owners and landlords with their own especial claims or privileges.

When London is seen in terms of abstract size and measurement, it becomes unimaginable.⁸¹

Londres est présentée comme un territoire sauvage indompté dont les allées et passages sont en perpétuel mouvement et expansion, comme en témoignent les termes « *bewildering* » et « *wilderness* ». De la même manière, les nombreuses voies de correspondance du métro de Londres évoquent un labyrinthe pour le narrateur de *London Overground* :

Our disorientation, afternoon slump, was due in part to the way that the Overground walk was becoming confused by the layers of a labyrinthine underground system pulling us in the wrong direction, away to the east. I'd never been able to work out the best method for navigating a route through Earls Court, where all the coloured spaghetti strands of Tube lines knot and unravel. The abandoned Brompton Road Station seemed to hold a clue, if not a TfL minotaur. Its status was unconfirmed. (*LoO* 161)

L'image du labyrinthe est directement convoquée par la référence mythologique au Minotaure, créature mi-homme, mi-taureau prisonnière du labyrinthe de Crète et associée ici, sur le mode de l'humour (« *if not a TfL minotaur* »), à un monstre des Transports de Londres, terré dans une station de métro abandonnée. Trouver la sortie, dans le dédale de couloirs reliant les lignes enchevêtrées du métro (« *lines knot* ») dont les repères sont brouillés (« *pulling us in the wrong direction* »), serait de l'ordre de l'exploit. Ces souterrains obscurs deviennent de véritables jeux de piste pour le narrateur qui part à la recherche d'indices (« *seemed to hold a clue* ») afin de démêler les nœuds tressés par ces lignes. Tel un détective, le narrateur sillonne les bas-fonds de la ville dans le but d'éclairer les passages obscurs : « *they*

⁸⁰ Peter Ackroyd, *London: The Biography*, op. cit., p. 2.

⁸¹ *Ibid.*, p. 107-108.

behave like suspended detectives with no proper brief, going through the motions. They stalk other stalkers » (*LoO* 243). La figure du détective introduit la référence au récit policier et associe la ville à une énigme labyrinthique qui met en doute l'ensemble de la narration. La ville-labyrinthique, par rebondissement, transforme le texte en labyrinthe. Marie-Claire Ropars défend le lien qu'entretient la fiction, sur le plan formel, avec le labyrinthe. Partant de ce constat, elle fait émerger la notion de « labyrinthe fictionnel » : il se définit par l'ouverture d'un espace au sein duquel « le livre est possible mais la ligne impossible ; et le labyrinthe sera à la fois, et contradictoirement, une figure spatiale formable et un tracé textuel qui défie toute forme »⁸². Les labyrinthes fictionnels forment une « figure indécidable », dont l'écriture fonctionne par traces qui remettent toujours en question la figure du livre. Détecter une ligne directrice est impossible pour le narrateur qui se trouve pris dans la multiplicité des impasses et des coupures que produisent le texte et la ville, tous deux indiscernables. Ainsi, les intitulés de chapitres de *London Overground* sont représentatifs de la figure du labyrinthe, développée par Marie-Claire Ropars :

Goat Mask Replica I	
Fish Magic	15
Haggerston to Wapping	25
Rotherhithe to Peckham Rye	49
Peckham Rye to Clapham Junction	73
The Fourth Guest at the Table	100
Clapham Junction to Imperial Wharf	118
Millennium People	13
Imperial Wharf to West Brompton	149

⁸² Marie-Claire Ropars, *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002, p. 124.

West Brompton to Willesden Junction	165
The Experience of Light	178
Willesden Junction to Finchley & Frognal	195
Maresfield Gardens	207
Hampstead Heath to Kentish Town	224
Camden Town to Haggerston	235
Blood on the Tracks	250

(LoO 1)

Alors que le sommaire a pour vocation d'organiser le récit, les titres des chapitres suggèrent des itinéraires qui désorientent le lecteur, mimant ainsi la nature labyrinthique de la topographie de la ville. Si, à première vue, quelques indications spatiales matérialisent des parcours linéaires d'un point A à un point B (« Rotherhithe to Peckham Rye » puis « Peckham Rye to Clapham Junction »), d'autres opèrent des écarts spatiaux (de « Hampstead Heath to Kentish Town » à « Camden Town to Haggerston ») et plusieurs titres énigmatiques font dérailler le mécanisme linéaire (« Goat Mask Replica », « The Fourth Guest at the Table » et « The Experience of Light »). Le titre « Goat Mask Replica », suggérant un masque de chèvre, semble d'ailleurs faire écho au Minotaure et renforce le motif du labyrinthe. Refusant une construction rationnelle, l'architecture du roman prend forme à partir d'ellipses ou d'éléments dont les liens logiques ne sont pas visibles. L'énigme narrative atteint son paroxysme dans le dernier titre du chapitre « Blood on the Tracks », allusion à un potentiel meurtre sur les voies du train. Plutôt que d'apparaître en première position, l'indice surgit à la fin du chapitre et suggère une enquête irrésolue, comme une invitation à reparcourir l'œuvre en croisant les chapitres qui se font écho. Au lieu d'indiquer la porte de sortie, le roman invite le lecteur à se perdre dans le labyrinthe de Londres.

L'organisation spatiale du roman évoque un récit policier à l'envers : il ne s'agit plus d'identifier un meurtrier mais plutôt d'accumuler les indices de la ville-énigme. À travers le motif du labyrinthe, le roman vise à dérouter le lecteur et à brouiller les référents d'une ville qui déjoue les attentes.

Cette ville labyrinthique évoque celle du projet architectural « New Babylon »⁸³, imaginé par Constant Nieuwenhuys dans les années 1960. Lié au courant situationniste et à la théorie de l'espace développée par Henri Lefebvre, ce projet de ville envisage l'espace comme un terrain de jeu au sein duquel ont lieu des rencontres sans cesse renouvelées, mues par un dispositif de désorganisation systématique. Constant affirme que « l'espace de *New Babylon* a toutes les caractéristiques d'un espace labyrinthique à l'intérieur duquel les mouvements ne subissent plus la contrainte de quelque organisation spatiale ou temporelle »⁸⁴. Or, le labyrinthe est lui-même mobile : « un espace [...] labyrinthique mais en même temps continuellement modifiable. Il n'y aura plus de centre à atteindre mais un nombre infini de centres qui se déplacent. Il ne pourra plus être question de s'égarer dans le sens de « se perdre » mais dans le sens plus positif de « trouver des chemins inconnus » »⁸⁵. Cette modélisation d'un labyrinthe dynamique implique une multiplication des trajectoires couvrant des zones urbaines variées. Iain Sinclair et ses lecteurs s'apparentent à l'*homo ludens*, « l'homme- joueur », pour qui est pensé ce projet architectural, s'adonnant à une pratique intensive de l'espace et du temps, pleinement éprouvés.

Londres est perçue comme un territoire dans les deux romans : la marche comme le mouvement du train agissent directement sur les milieux urbains, libérant leur expressivité et reconnaissant leur mutabilité. Le marcheur s'approprie l'espace invisible des souterrains, où

⁸³ Constant, *New Babylon*, 1963.

⁸⁴ Jean-Clarence Lambert, *Constant, New Babylon, Art et utopie, textes situationnistes*. Paris : Cercle d'Art, 1997, p. 90.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 123.

se côtoient plusieurs systèmes de signes et réactive le dialogue avec la partie émergée et visible de la ville. Le territoire londonien apparaît comme un labyrinthe, au sein duquel les lectures linéaires sont renversées. Le labyrinthe permet également de spatialiser la temporalité : l'entremêlement du passé et du présent est traduit en termes de tunnels ou de passages qui font ressurgir les signes ancestraux du territoire londonien. Ainsi, les multiples lignes souterraines qu'arpente le narrateur lui permettent de rencontrer les fantômes urbains et de faire jaillir une autre mémoire de la ville.

III. Le Londres spectral : le retour du signe

Un Londres spectral apparaît dans les romans et il nous faut revenir à la définition du spectre, proposée par Jacques Derrida dans son ouvrage *Spectres de Marx*⁸⁶, pour en comprendre le fonctionnement. À l'origine, *Spectres de Marx* est une référence au spectre du communisme qui hante le nouvel ordre mondial, fondé sur le marché. À l'image du roi assassiné qui dérange la vie d'Hamlet en longeant les remparts, Marx agit comme un spectre pour la société occidentale moderne⁸⁷. Plus largement, le spectre de Marx symbolise toutes les formes de hantise qui déstabilisent le discours hégémonique. Derrida affirme qu'il y a toujours un spectre sur le point d'apparaître et de déranger les vivants⁸⁸. Les romans *Last Orders* et *London Overground* mettent en exergue cette conception du spectre, car ils font ressurgir les fantômes qui hantent la ville contemporaine, alors que celle-ci s'efforce de les enterrer. Différentes formes de spectres apparaissent dans les romans : les lieux, laissés de côté par les nouveaux aménagements urbains, mais aussi les présences de certains

⁸⁶ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*. Paris : Éditions Galilée, 1993.

⁸⁷ Élisabeth Roudinesco, « Jacques Derrida : spectres de Marx, spectres de Freud », dans *Un jour Derrida, (Paroles en réseau)*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2014, p. 51-60.

⁸⁸ *Ibid.*

Londoniens sur le point de disparaître, comme les commerçants des marchés de Smithfield. Enfin, il y a les spectres qui hantent l'imaginaire collectif : les artistes contemporains ou passés de la ville de Londres, leurs personnages fictifs et leurs œuvres. Ces fantômes se manifestent par des signes invisibles dormants que la marche ressuscite, produisant alors une mémoire en acte de la ville et de nouveaux réseaux sémiotiques dans lesquels les spectres s'éveillent et entrent en résonance dans des télescopages temporels inédits. Le roman permet de reloger les artistes oubliés dans la ville, et de transformer les lieux urbains en espaces « vécus »⁸⁹. Dans ce jeu d'élaboration de la ville et du texte, la spectralité s'immisce dans l'écriture des romans et affecte sa logique : l'intrigue est dérégulée par la prolifération des fantômes dont l'apparition se fait par le biais de réminiscences et de visions, l'écriture est construite selon une logique de la visitation, tout signe étant susceptible d'apparaître et de disparaître, de s'effacer et de revenir. Cette poétique de l'évocation s'inscrit pleinement dans cette sémiotique du fragment propre au roman péripatétique, avec comme particularité d'intégrer à la quête souterraine et nomade de la ville sa dimension historique et intertextuelle.

III.A. Mémoire en acte et spectralité

Des antres de la terre, le marcheur ressuscite les spectres – selon la définition derridienne – que la gouvernance urbaine, à travers une politique de rationalisation de l'espace, a tenté d'enterrer afin de donner à la ville monumentalité et centralité⁹⁰. La politique patrimoniale, mise en place par le gouvernement de Margaret Thatcher dans les années 1980, a également contribué à glorifier un certain passé, celui de la reine Victoria, laissant de côté d'autres pans de l'histoire de la ville⁹¹. Pour le narrateur de *London Overground*, s'enfoncer

⁸⁹ Voir Henri Lefebvre partie 1.

⁹⁰ Julian Wolfreys, *Deconstruction, Derrida*. New York : Palgrave Macmillan, 1998, p. 156.

⁹¹ Voir la partie 1.

dans le labyrinthe permet de se retrouver nez-à-nez avec les fantômes de la ville que le gouvernement conservateur a tenté d'éradiquer⁹² :

All cities are geological; you cannot take three steps without encountering ghosts bearing all the prestige of their legends. We move within a *closed* landscape whose landmarks constantly draw us towards the past. (*LoO* 48)

La définition géologique de la ville réactive le motif de la fouille, l'histoire de la ville apparaissant par couches successives dans ses différentes strates temporelles. Michel de Certeau affirme que « sous l'écriture fabricatrice et universelle de la technologie, des lieux opaques et têtus permanent »⁹³. Le narrateur cherche à exhumer le « palimpseste »⁹⁴ qui définit le lieu : de manière quasi systématique, il dévoile les différentes épaisseurs et fragments d'histoires, « l'empilement de couches hétérogènes », selon les termes de Certeau, recouvrant les bâtiments. De ces « lieux stratifiés », il extrait les « strates imbriquées [faites de] pièces non contemporaines et encore liées à des totalités effondrées »⁹⁵. Cette recherche « archéologique » est particulièrement mise en œuvre lorsque le narrateur marque un temps d'arrêt devant la centrale désaffectée de Lots Road, tapie dans l'ombre du nouveau complexe de Chelsea Waterfront :

The original task at Lots Road was to supply electricity to London Underground. The generating station, built on Chelsea Creek, became operational in 1905. It burned 700 tonnes of coal a day. In 2013, the developer Hutchison Whampoa Properties took over the eight-acre site. Boris Johnson tooled down to give his blessing to the rebranding as 'Chelsea Waterfront'. Plans are afoot to build the new (and ill-conceived) Thames Tideway super sewer right alongside. A case of excessive sanitation for promised but as-yet-unbuilt apartments. (*LoO* 133)

Le texte rend visible le passé industriel de la ville du temps où celle-ci était approvisionnée par des centrales électriques. Cette réhabilitation de la dimension temporelle des bâtiments industriels évoque celle qu'effectue l'écrivain Will Self, partant sur les traces de l'ancienne

⁹² Julian Wolfreys, *Deconstruction, Derrida, op. cit.*, p. 156.

⁹³ Certeau, p. 294.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 295.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 293-294.

centrale électrique de Battersea à Chelsea⁹⁶. Iain Sinclair accorde une importance toute particulière à l'est de Londres (l'*East End*), le cœur historique et traditionnel de la ville (« *true Hoxton* »), et plus particulièrement à Haggerston, lieu d'enfance du narrateur et également point de départ et fin du récit (« *Returned to the ginger glow of the Overground at Haggerston, the station that was our end as well as our beginning* » (LoO 249)) :

True Hoxton is a street market, illegitimate, pisshead, traditional (but under revision, café-bar for grease caff). True Hoxton is the birthplace of the Kray twins (with all the slipstreaming myths of bare-knuckle hardmen, spivs, deserters). It belongs on the west side of Kingsland Road, cluster-flats in which to vanish among legends of world-class shoplifters like Shirley Pitts, and old-school villains emerging from wartime rubble to an afterlife of ghosted memoirs, the rosy glow of self-aggrandizing fictions dictated to bored scribes. (LoO 32-33)

Le narrateur fait ressurgir le passé de l'*East End*, historiquement associé à un lieu de criminalité et de transgression (« *illegitimate* ») fréquenté par les *gangsters* « *the Kray twins* » et les pickpockets, loin du Londres poli et gentrifié des *coffee shops*, magasins et résidences de haut standing.

Dans *Last Orders*, la spectralité du paysage est tout d'abord inscrite dans le titre dont l'adjectif « *Last* » évoque un ordre perdu et énigmatique. Puis, à la lecture du roman, Londres émerge comme un territoire bâti sur les ruines de la Seconde Guerre mondiale : « *Then there was the war. Bombs dropping on Bermondsey and one of 'em drops on your ma and pa's old home* » (LaO 42). L'omniprésence des ellipses dans le texte et l'absence de repères temporels reflètent les trouées d'une ville en ruine et miment le traumatisme psychique engendré par les bombes chez ses habitants. La figure absente du personnage principal, Jack le boucher, « *Dodds and Son, family butchers since 1903* », dont les personnages pleurent la disparition, renforce le motif de l'absence sur lequel se construit le roman. Le territoire londonien s'ouvre alors à une multiplicité de spectres : le spectre de la guerre qui a transformé l'espace urbain, mais aussi celui des commerçants, représentés par Jack, et rassemblés autour du fameux

⁹⁶ Will Self, *Psychogeography*, op. cit., p. 22.

marché de viande de Smithfield : « *How Smithfield was the true centre, the true heart of London* » (*LaO* 26). Le texte fait réapparaître le cœur commercial de Londres, supplanté, depuis les années 1980, par le développement du centre financier de la City.

Les romans n'ont pas vocation à construire une mémoire officielle de la ville mais contribuent plutôt à raviver et à réhabiliter la mémoire en acte du marcheur. L'écrivain Jean-Christophe Bailly la définit comme « celle, étoilée, en allée, vivante et disparaissante, des échos que la ville soulève en lui »⁹⁷. Elle n'est pas une « mémoire donnée une fois pour toute », elle s'affirme davantage comme une « mémoire dynamique qui s'actualise en permanence dans la marche et l'errance »⁹⁸. Elle implique une pratique individuelle de l'espace urbain par ses citoyens, suscitant « le désir de dire la ville et de la projeter dans la langue »⁹⁹, rendant possible sa réappropriation. Les nécrologies individuelles encombrant les errances des personnages et se présentent comme une alternative à l'histoire officielle de la ville, celle des musées ou des monuments commémoratifs. La mémoire introduit un autre type de discours, comme l'affirme Certeau : « en fait, la mémoire, c'est l'anti-musée : elle n'est pas localisable. Il en sort des éclats dans les légendes »¹⁰⁰. Elle n'est pas localisable car elle est mise en route par le déplacement du citoyen, lui-même mû par le manque de lieu. Le musée représente à l'inverse un lieu paradoxalement sans mémoire, anonyme et sans vie qui prive l'habitant de sa propre itinérance mnésique. Si la mémoire urbaine doit se reconstituer, cela ne peut se faire que hors du parcours signalétique de la ville patrimoniale¹⁰¹. Dans *Last Orders*, le récit évolue au gré des souvenirs, déclenchés par la mort du boucher Jack chez ses amis commerçants et sa famille. La narration éclate en un flot de souvenirs appartenant aux commerçants de Londres qui travaillent à Smithfield et résident dans la banlieue sud de

⁹⁷ Jean-Christophe Bailly, *La Phrase urbaine*, op. cit., p. 192.

⁹⁸ Vincent Jacques, « La forme d'une ville, à propos de : Jean-Christophe Bailly, *La Phrase urbaine* », *La Vie des Idées*, 2014. <https://laviedesidees.fr/La-forme-d-une-ville.html>, en ligne, consulté le 25 octobre 2022.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ Certeau, p. 162.

¹⁰¹ Voir partie 1.

Bermondsey. Chaque chapitre donne ainsi l'occasion à un personnage de remonter le temps, mettant en relation l'itinéraire physique des personnages en direction de Margate et leur cheminement intérieur. Le présent de la ville est sans cesse travaillé par les résurgences anachroniques. L'horloge « *Slattery clock* », qui trône dans le pub, semble symboliser le temps lent de la mémoire dont les coups lents espacent les lignes temporelles et ouvrent le champ du retour spectral des êtres perdus et oubliés. Dans *Les villes invisibles* et le chapitre intitulé « Les villes et la mémoire », le narrateur décrit la ville comme une éponge qui grossit, imprégnée des souvenirs qui ne cesse de refluer¹⁰². L'image suivante, d'une ville dont le passé se marque comme les lignes d'une main, est tout aussi évocatrice : « Mais la ville ne dit pas son passé, elle le possède pareil aux lignes d'une main, inscrit au coin des rues, dans les grilles des fenêtres, sur les rampes des escaliers, les paratonnerres, les hampes des drapeaux, sur tout segment marqué à son tour de griffes, dentelures, entailles, virgules »¹⁰³. Le narrateur-voyageur marche le long des lignes brisées de la ville indicible afin d'en remonter le temps.

Dans *London Overground*, le narrateur dénonce la vision hégémonique de l'histoire londonienne, résultat d'une amnésie collective, excluant les fantômes et les ruines du passé. Jacques Rancière décrit cette amnésie comme symptomatique de l'époque contemporaine : les hommes tendent à enfouir ce qu'ils ne veulent pas savoir « pour construire, sur les ruines enterrées d'une volonté de destruction, l'innocente prospérité d'un miracle économique »¹⁰⁴. Le roman déplore ainsi la disparition de certains lieux emblématiques de sociabilisation, comme les auberges, d'où les histoires circulaient sans sponsorship (« *unsponsored* ») :

The loss of the names of hostelries for travellers and traders, Old Mother Red Cap, Jorene Celeste, was felt as much as the loss of the buildings themselves, their inevitable conversion into more commercial enterprises. 'Does any of this matter?' Warner asked. 'On the scale of things, with all the other problems near and far,

¹⁰² Italo Calvino, *Les villes invisibles*, op. cit., p. 18.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, op. cit., p. 127.

hardly. But there are reasons for minding, apart from the general loss of memories and stories that connect people and places.’

Marina regrets the dissolution of spaces in which unsponsored yarn-spinners, drunks, derelicts, ragged passerines, can tell their tales. (*LoO* 232)

Brian Baker affirme ainsi qu’au lieu de consommer le spectacle de l’espace urbain, le narrateur le produit à travers une réinscription de ses histoires : « *What Sinclair attempts to do is not to consume the spectacle of urban space, but to produce it through a reinscription of its histories* »¹⁰⁵. Le narrateur ressuscite ainsi l’histoire locale en recueillant les récits et autres formes de souvenirs qui tissent des liens entre les individus et les lieux qu’ils traversent et habitent¹⁰⁶. Plaçant le temps de la mémoire au centre du récit, le roman reconnaît la possibilité de l’oubli et s’engage à déterrer les ruines, comme le soutient le critique Peter Brooker : « *what haunts Sinclair[...] is memory loss, the kind of slippage and misalignment in time. [...] It is not only buildings but also the mind and memory which stand in ruins* »¹⁰⁷. Dès lors, l’écrivain s’engage dans une marche funèbre parmi les vestiges physiques et mentaux enfouis dans notre conscience afin d’en dénicher les fantômes : « *a site in which to confront one’s shadow. In a degraded form, this was the ambition behind our orbital tramp. To be attentive to the voices; to walk beside our shadow selves* » (*LoO* 127). Les ombres fictives ou réelles, croisées par le narrateur dans *London Overground*, font surface subrepticement, laissant, dans leur passage furtif, des empreintes que le narrateur s’efforce de déchiffrer (« *labyrinthine footprints* » (*LoO* 72)). La fiction « fait histoire en liant des traces

¹⁰⁵ Brian Baker, *Iain Sinclair*. Manchester : Manchester University Press, 2007, p. 21.

¹⁰⁶ André Corboz, « Le territoire comme palimpseste », *Diogenes*, no. 121, janvier-mars 1983 : « Les habitants d’un territoire ne cessent de raturer et de réécrire le vieux grimoire des sols ». « Chacun est unique, d’où la nécessité de « recycler », de gratter une fois encore (mais si possible avec le plus grand soin) le vieux texte que les hommes ont écrit sur l’irremplaçable matériau des sols, afin d’en déposer un nouveau, qui réponde aux nécessités d’aujourd’hui avant d’être abrogé à son tour ».

¹⁰⁷ Peter Brooker, « Iain Sinclair: The Psychotic Geographer Treads the Border Lines », *op. cit.*, p. 234.

effacées dans la neige avec d'autres traces effacées dans la neige »¹⁰⁸. Ce travail de remémoration n'est pas seulement une manière de sauvegarder le passé vécu mais consiste à le faire revenir.

Cette entreprise de réinscription, fondée sur le travail de la mémoire, rejoue la dichotomie entre visible et invisible. Le narrateur s'intéresse à ces présences fantomatiques qui font advenir un autre temps, celui intempestif des absents¹⁰⁹, tapis dans l'ombre de la ville. Ces fantômes, Jacques Derrida les décrit comme des apparitions furtives qui reviennent sans cesse :

Un fantôme passe toujours très vite, à la vitesse infinie d'une apparition furtive, dans un instant sans durée, présence sans présent d'un présent qui seulement *revient*. Le revenant, le survivant paraît selon la figure ou la fiction mais son apparition n'est pas rien, ce n'est pas une apparence.¹¹⁰

Derrida analyse le spectre comme la fréquence d'une certaine visibilité ; le spectre est ce que l'on imagine, ce que l'on croit voir, ce que l'on projette. La hantise est justement cette préoccupation permanente pour l'absence, cette attention à la présence de ce qui a la possibilité d'apparaître, de revenir nous voir¹¹¹. Le spectre est donc un « revenant » mais son retour s'inscrit dans un temps « an-historique », « depuis le passé comme avenir absolu »¹¹². À rebours du temps historique monumental dans lequel le passé de la ville se donne dans une absence sans présence, le temps spectral n'a pour ainsi dire jamais lieu. Sans cesse reconduit,

¹⁰⁸ Faisant allusion à une remarque du narrateur dans le roman *Austerlitz* (2002) de l'auteur allemand W.G. Sebald, Rancière met en exergue l'espace de cohabitation des lieux et des temps individuels qu'aménage la fiction (Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, *op. cit.*, p. 127, 139). De la même manière, dans *Les villes invisibles*, le narrateur montre que la ville est faite « des relations entre les mesures de son espace et les événements de son passé : la distance au sol d'un réverbère, et les pieds ballants d'un usurpateur pendu ; le fil tendu du réverbère à la balustrade d'en face, et les festons qui ornent le parcours du cortège nuptial de la reine ; à quelle hauteur est placée cette balustrade, et le saut de l'homme adultère qui l'enjambe à l'aube [...] » (Italo Calvino, *Les villes invisibles*, *op. cit.*, p. 17).

¹⁰⁹ Jacques Derrida reprend la formule de Shakespeare, dans la pièce *Hamlet*, « *The time is out of joint* », pour définir le temps spectral. Le surgissement du fantôme du père d'Hamlet instaure un temps « désarticulé, démis, déboîté, disloqué, le temps est détraqué, traqué, et détraqué, *dérangé*, à la fois déréglé et fou. Le temps est hors de ses gonds, le temps est déporté, hors de lui-même, désajusté », (Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 42).

¹¹⁰ Jacques Derrida, *Mémoires – Pour Paul de Man*. Paris : Galilée, 1988, p. 76.

¹¹¹ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, *op. cit.*, p. 165.

¹¹² *Ibid.*

il enfle l'histoire d'une profondeur événementielle, l'avenir gros du passé à rejouer, à déjouer, à surjouer. Car la fiction met en jeu le passé sur le mode d'un non-lieu, ménageant un espace pour son retour, pour sa capture. Julian Wolfreys affirme, à propos du roman *London Overground*, que la spectralité habite également l'écriture du texte¹¹³. Marcher et écrire, dans leur empiètement, leur confusion même, prennent une allure spectrale¹¹⁴. À la manière d'un rôdeur, l'écrivain-marcheur n'est pas seulement un fouilleur à la recherche des fantômes disparus, il hante lui-même la ville par les traces qu'il laisse de son passage. Le signe textuel spectral apparaît suivant la modalité de la trace de telle sorte que l'inscription sinclairienne échappe à toute détermination, c'est-à-dire à toute présentification, soit comme « la présence sans présent d'un présent » (« *presence without present of a present* »). Toujours en attente, la sémiotique sinclairienne obéit à une poétique de la « réinscription », selon une logique anachronique du retour et du retrait, de la marque et du repli¹¹⁵.

III.B. Espace habité et fantômes littéraires

L'épaississement spectral du temps de la fiction relève d'une réhabilitation de l'espace urbain : le lieu redevient un espace habité au sens strict. Comme l'affirme Michel de Certeau, « il n'y a de lieu que hanté par des esprits multiples, tapis là en silence et qu'on peut « évoquer » ou non. On n'habite que des lieux hantés »¹¹⁶. Cette puissance d'évocation propre à l'habité rétablit le lien entre le passé, le présent et le futur. Habiter, c'est pouvoir invoquer les esprits d'un lieu et entendre leur silence sans en être perturbé. Ainsi, en réinscrivant le spectral dans l'ordre du discours et la distribution de l'espace, la fiction bouleverse notre rapport à l'absence en attribuant le caractère inquiétant des fantômes aux

¹¹³ Julian Wolfreys, *Deconstruction, Derrida, op. cit.*, p. 145.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹¹⁶ Certeau, p. 162.

Londoniens actuels, dont le déplacement désincarné reste sourd et aveugle à l'épaisseur mémorielle du lieu. À la manière des morts-vivants, ils ne sont attentifs à rien, et ne font que circuler, indifférents aux appels du silence, aux signaux de l'invisible dans une sorte de transhumance sépulcrale. La puissance d'étrangeté de l'univers spectral est ainsi déplacée vers les vivants, eux-mêmes étrangers à leur propre passé, eux-mêmes absents de leur mémoire. La réinscription des spectres instaure au contraire avec eux un sentiment de familiarité. Les nouvelles architectures de la capitale, par leur taille démesurée, éclipsent les véritables lieux mémoriels de la ville, laissés à l'état de ruines. Par exemple, les récentes structures gigantesques agissent comme des miroirs auto-réfléchissant qui font de l'ombre à la cathédrale de Southwark, symbole du passage des pèlerins :

Southwark Cathedral, where pilgrims might have prayed before setting out, if they were not too well lodged in the pub, is dwarfed by overweening structures that don't quite fit together: all sheen, no substance. Giant shadow-makers. Premature ghosts. (*LoO* 5)

L'expression « spectre prématuré » pour qualifier cette architecture est pour le moins déconcertante. L'oxymore semble indiquer que l'édifice ainsi construit n'a pas eu le temps de voir le jour qu'il est déjà fantôme. Il faut sans doute comprendre que la prématuration d'un lieu signifie à la fois qu'il n'est pas habité et qu'il n'habite pas non plus l'espace. Ainsi, au lieu de faire surgir les multiples couches du lieu dans lequel il est édifié, à la manière d'un palimpseste, il les annihile. Les fantômes, au contraire, associés aux pèlerins dans cet exemple, apparaissent comme des présences rassurantes, s'adonnant à leurs activités quotidiennes rythmées par les prières et le passage au pub. Par leurs incessants retours, les fantômes pratiquent la ville et semblent les plus à même d'absorber et de sucer les mouvements urbains : « *the lodged dead absorbs and soak up the restless movement of the city. They manufacture calm. Contemplation* » (*LoO* 151). Les morts, qualifiés par un nouvel oxymore « *lodged dead* », seraient alors, paradoxalement, les habitants véritables de la ville.

La fiction poursuit donc son entreprise d'inversion : le rapport fusionnel que les morts entretiennent avec la ville invitent les vivants à se reloger dans leur passé pour en extraire la puissance vitale.

Dans *London Overground*, le narrateur part à la rencontre des anciens habitants de Londres, et plus particulièrement des artistes (poètes, peintres, romanciers ou biographes plus ou moins renommés). Ainsi, il n'est pas impossible de croiser Oscar Wilde le long du trajet du narrateur (« *And look out for the spectre of Oscar Wilde, jeered at by the mob, while he waited for the connection to hard labour in Reading Gaol* » (LoO 98)) ; mais aussi Angela Carter, Gustave Doré, ou encore Arthur Rimbaud. Si le monde académique s'invite dans le récit, le narrateur accorde une importance égale aux biographes inconnus, aux historiens locaux, producteurs de films ou photographes, sans omettre le travail de critiques littéraires inconnus : « *Jeremy Harding, in his introduction to a new Penguin selection of Rimbaud's poetry, stressed the role that epic hikes play in the shaping of poetry* » (LoO 255). Il s'efforce de nommer les spectres afin de rendre compte de leurs histoires suspendues qui tentent de survivre parmi les vivants (« *a city of the named dead, those who fought to stay with us, to make us aware of their suspended narratives* » (LoO 149)). Alors que les auteurs ont une capacité extraordinaire à assimiler le matériau urbain (« *the peculiar ability to process this free-floating material* »), ils ont été délogés (« *unhoused* »), comme en témoigne la métaphore domestique (« *Writers with the peculiar ability to process this free-floating material, hard-working soaks like Julian Maclaren-Ross and Robin Cook, have been unhoused* » (LoO 232)). Par son récit, le narrateur vise donc aussi à reloger ces écrivains dans la mémoire des habitants de Londres, faute de quoi la ville ne serait plus habitable.

Le narrateur se rend sur les lieux effectifs où ont séjourné les artistes. À l'instar du

cinéaste britannique Patrick Keiller¹¹⁷, il se concentre sur l’ancrage topographique des auteurs : « *Like Patrick Keiller, Campbell relished the romance of disappearance, of seeking out the heat traces of poets and artists who passed through London suburbs, lodged in obscurity, leaving their marks in secret notebooks, posthumous Illuminations* » (LoO 246). Si les auteurs ont été expulsés d’un Londres qui privilégie le profit à la créativité, le narrateur souhaite littéralement les reloger en explorant leurs lieux de résidence (« *rooms where forgotten writers once lodged* »). En ce sens, la métaphore domestique récurrente devient ici littérale. En s’attardant sur les plaques commémoratives bleues¹¹⁸ qui figurent sur plusieurs bâtiments, signes de la présence passée d’un auteur dans ce lieu, le narrateur ressuscite ces lieux de créativité : « *that early refuge at 34-5 Howland Street was once commemorated by a plaque for Verlaine. [...] He rescued the Verlaine plaque that had been unveiled in 1922 by Paul Valéry* » (LoO 238). Le narrateur est à l’affût d’indices témoignant de l’existence du passé artistique de la ville ou des lieux de résidence des écrivains : « *Oscar Wilde, whose sad wraith, in transit between Wandsworth and Reading, we encountered on the platform at Clapham Common, was lodged here* » (LoO 242), « *Beckett lived in World’s End, West Brompton* » (LoO 241). Il dévoile ainsi les lieux où ont séjourné Paul Valéry, Oscar Wilde, ou encore Samuel Beckett.

Le texte accorde un rôle particulier aux maisons d’édition que le narrateur cherche à identifier (« *to identify the house where my early books, and the Albion Village Press publications by Brian Catling, Chris Torrance and J.H. Prynne, had been printed* » (LoO 248)) et à la librairie de Notting Hill, lieu où l’écrivaine Angela Carter signait ses livres (« *the*

¹¹⁷ Dans le documentaire *London* (1992), le narrateur inclut une multitude de références aux penseurs, aux artistes et aux œuvres d’art qui surgissent au fil de ses déambulations. Il part sur les traces des appartements qu’ont occupés des écrivains connus, comme Horace Walpole ou Conan Doyle.

¹¹⁸ Ces plaques font parties d’un programme « plaque bleue » (« *The blue plaque scheme* ») établi par la Société des Arts en 1867 et initié à Londres avant de s’étendre aux pays anglosaxons. (<https://www.english-heritage.org.uk/visit/blue-plaques/>, en ligne, consulté le 10 juin 2022).

Notting Hill bookshop » (LoO 105)). En localisant ces lieux de publication et de distribution des livres, le narrateur attire l'attention sur les espaces d'accueil offerts aux fantômes de la littérature. La maison d'édition devient même un lieu où les fantômes sont invités à dîner, comme des membres de la famille. Le chapitre intitulé « The Fourth Guest at the Table » présente l'écrivaine Angela Carter comme une convive avec laquelle les universitaires et le narrateur déjeunent afin de célébrer leurs publications : « *I was invited by the people at the LRB for a lunch to celebrate the publication of Angela Carter's piece on Downriver* » (LoO 114). Selon une nouvelle stratégie d'inversion et de déstabilisation, les auteurs deviennent de véritables corps mangeant autour d'une même table. Celle-ci ouvre un espace de cohabitation au point que le roman fonctionne presque lui-même comme une « maison d'édition » (« *a publishing house* »), comme si la publication du livre et l'insertion des artistes dans le récit permettaient de leur offrir un espace d'habitation. Cette expression à prendre au sens littéral illustre une fois de plus le pendant de la stratégie précédemment évoquée, à savoir la volonté de recréer un lien de familiarité avec les artistes disparus.

Le roman se transforme également en un lieu hanté par la présence, cette fois invisible, des artistes surgissant au travers d'une multitude de textes littéraires. De la même manière, Jacques Derrida, dans son ouvrage *Chaque fois unique, la fin du monde*¹¹⁹, ouvre un dialogue avec ses propres fantômes du passé et du futur, interpellant et citant ses pairs disparus à l'instar de Gilles Deleuze ou Jean-François Lyotard, dans l'espoir d'obtenir une réponse¹²⁰. Ainsi, l'intertexte gagne progressivement le récit et construit une « architexture » : la ville devient un *patchwork* d'histoires apparaissant sous forme d'épigraphe ou de citations. Les déambulations du narrateur déclenchent des réminiscences des poèmes d'Arthur Rimbaud : « 'L'acropole officielle outre les conceptions de la barbarie moderne les plus colossales,'

¹¹⁹ Jacques Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Galilée, 2003.

¹²⁰ Colin Davis, *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. Londres : Palgrave Macmillan, 2007, p. 128.

Rimbaud wrote in 'Villes', one of his Illuminations » (LoO 238). Il commente également l'épaisseur textuelle du roman, présentée comme un carrousel de citations : « *we are quite incapable of knowing where, at any given moment, we are [...] we are too busy flipping the carousel of quotations* » (LoO 243). L'image du carrousel suggère un espace en spirale, mettant en relief le mouvement constant de présence, absence et retour des signes. Le lien entre texte et espace est ici explicite, puisque le narrateur s'avoue désorienté et pris de vertige par cet afflux de fragments littéraires.

Les lieux parcourus entraînent chez le narrateur la production de digressions autour de la vie des auteurs, leurs œuvres et l'inclusion du commentaire de ces œuvres. La marche occasionne des réflexions philosophiques, mêlant peinture et littérature (« *I thought of Paul Klee's 1925 painting Fish Magic* » (LoO 16), « *Impossible to tramp down Brewery Road without recalling Beckett's Murphy* » (LoO 240)). De Paul Klee à Samuel Beckett, le livre suit les détours de la digression et fait ressurgir les personnages de fiction et leurs auteurs. Le narrateur s'amuse à imaginer la réaction potentielle des auteurs à ces réminiscences : « *I wonder if John Lancaster was listening* » (LoO 115), « *Allen Ginsberg would have been excited by the connection* » (LoO 238). L'écrivain-narrateur fait également surgir ces spectres littéraires dans la structure du récit, comme en témoignent les titres de chapitres « *Millenium People* » et « *Fish Magic* », allusions respectives au titre du roman de J.G. Ballard et à la peinture de Paul Klee. Alors que les autres titres renvoient aux stations de métros et à leurs liaisons, des coordonnées littéraires semblent s'immiscer dans la carte du roman. L'écrivain-marcheur façonne ainsi une cartographie spectrale, ouvrant d'autres points de repères prenant en compte le Londres artistique. La carte qu'esquisse le roman implique une pratique spatiale et une politique du détournement, puisque le narrateur-marcheur inclut et transforme les œuvres de ses prédécesseurs. Endossant le rôle de critique littéraire, le narrateur emprunte les titres de roman et les réinscrit dans l'héritage littéraire londonien, à l'image de sa

transformation de l'œuvre de J.G. Ballard, *Millenium People*. Le choix de ce roman, une dystopie apocalyptique de Chelsea Harbour qui décrit l'insurrection de la classe moyenne dans une société d'abondance en crise, n'est d'ailleurs pas anodin.

Cette entreprise de réinscription des auteurs ne consiste pas à fixer les œuvres mais plutôt à les rendre visibles comme des entités mouvantes qui circuleraient le long d'un réseau de lignes. En effet, l'organisation narrative du roman en chapitres propose une cartographie littéraire dynamique, en perpétuel devenir, illustrée par les mouvements circulaires et réticulaires du métro impliquant l'idée d'un retour. La narration opère donc selon un fonctionnement spectral, puisque les œuvres littéraires et les auteurs réapparaissent de manière imprévisible, tels des fantômes. Parcourir le métro aérien consiste ainsi, pour le narrateur, à retracer les lignes ou les cercles imaginaires, biographiques et fictionnels qui nourrissent les perceptions de la ville : « *the imaginary lines of influence these walkers leave behind, their neurotic sensitivity to sights and smells, become a set of mental rails, linking parks, cemeteries, deserted pubs, rooms where forgotten writers once lodged* » (LoO 54). La métaphore des voies ferroviaires matérialise cette présence en retrait des multiples récits imaginaires. L'héritage littéraire n'est pas seulement véhiculé par le matériau livresque, il hante les lignes du train et est transporté d'un espace à l'autre, parmi tous ces lieux, parcs, cimetières, pubs déserts et chambres au contact desquels les écrivains ont logé leur imaginaire narratif. La couverture du roman de la maison d'édition *Penguin* fait par exemple apparaître les noms des artistes mêlés à ceux des stations de métro, mettant en lumière un espace londonien hanté par ses fantômes artistiques :

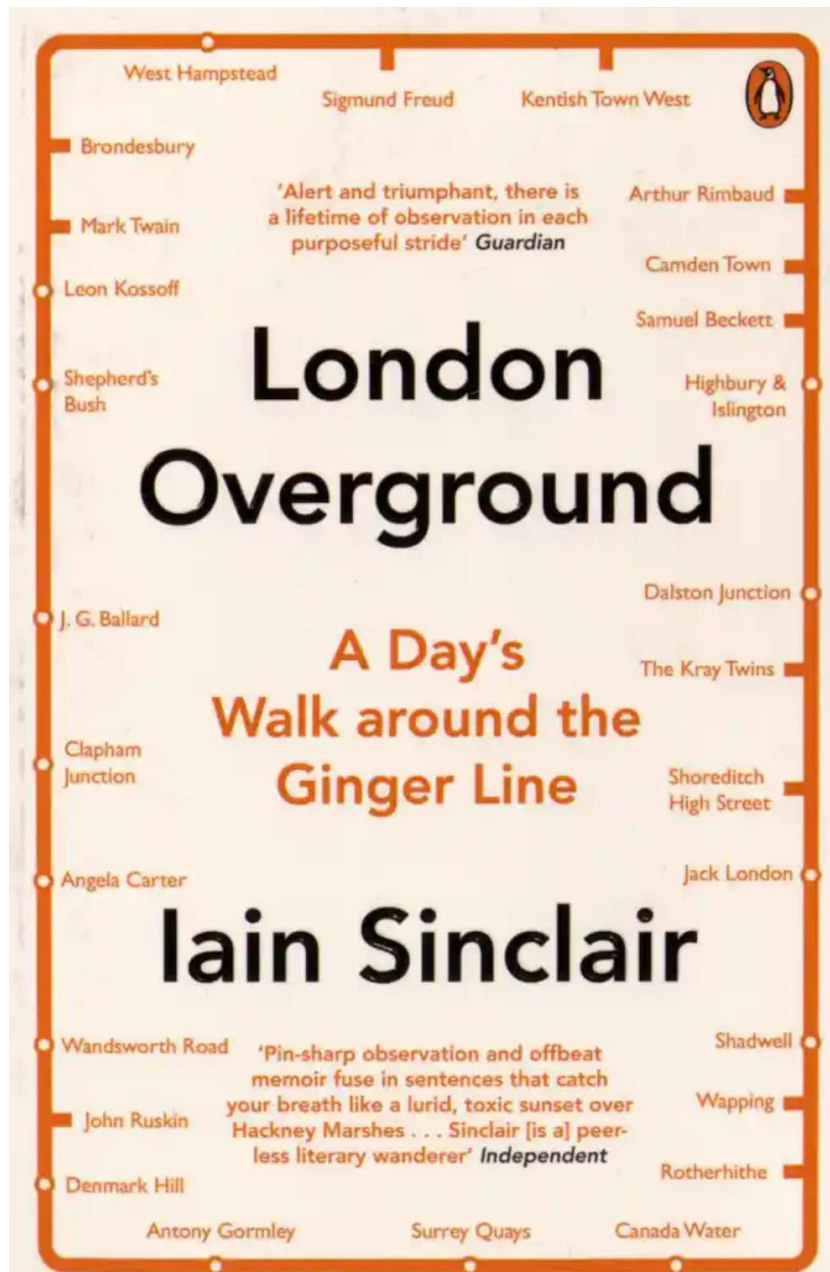


Figure 8 – Couverture de *London Overground*. Iain Sinclair, *London Overground: A Day's Walk around the Ginger Line*. Londres : Penguin Books, 2015.

Le pouvoir d'évocation des artistes et ancêtres littéraires de Londres rivalise avec celui des noms des stations de métro. Emprunter le métro et suivre l'itinéraire de la rame, c'est également, pour le narrateur et le lecteur, effectuer l'itinéraire de la littérature à travers chacune des œuvres artistiques de Londres. Le narrateur cherche ainsi à comparer et mettre en mouvement les discours littéraires afin de saisir ce que T.S. Eliot nomme le « sens de l'histoire », « lequel implique un concept non seulement de l'essence du passé, mais aussi de

sa présence » (« *the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence* »¹²¹). Transformant la ville en un tissu constitué presque exclusivement d'œuvres littéraires, le roman semble illustrer la théorie de T.S. Eliot, qui perçoit l'œuvre d'art comme un réceptacle de toutes les œuvres des auteurs passés¹²². Dans le roman, le métro, véritable machine à remonter le temps, traverse les multiples œuvres artistiques qui ont laissé leur empreinte dans la ville : « *there is no way we can walk around the collar of the Overground without animating latent fictions, hitting invisible tripwires, downloading poems we have never read* » (*LoO* 111). Si le métro anime les fictions latentes, son fonctionnement circulaire mime également l'interdépendance des œuvres artistiques et la circularité de chaque œuvre d'art¹²³. L'interconnexion des stations reflète le tissu intertextuel qui façonne chaque métropole et l'impossibilité de sortir du livre qu'est la ville¹²⁴. L'image du métro matérialise également le système sémiotique du roman qui se meut, comme si le récit s'efforçait de saisir une langue proprement londonienne qui se nourrit de chaque œuvre qu'elle parcourt. Ainsi, la langue du roman se crée à chaque instant, puisant simultanément dans les œuvres littéraires antérieures. À l'encontre de la vision d'une littérature qui serait arrivée à son terme car tout aurait été déjà dit (ce que laisse entendre le terme de « littérature de l'épuisement » (« *Literature of Exhaustion* »¹²⁵)), Iain Sinclair met en avant le pouvoir pragmatique du langage et se distancie ainsi de certains écrivains postmodernes qui mettent en scène l'impuissance des mots¹²⁶. Intégrant les mutations et s'enrichissant au fil des contacts, la langue du roman devient le produit d'une multitude de spectres, rendant manifeste l'héritage littéraire de Londres.

¹²¹ T.S. Eliot, « Tradition and the Individual Talent », dans *Selected Essays*. Londres : Faber and Faber Limited, 1999 [1919], p. 4, 14.

¹²² *Ibid.*, p. 15.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Bran Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodernism Fiction*, op. cit., p. 204.

¹²⁵ John Barth, « The Literature of Exhaustion » dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. Londres : The John Hopkins University Press, 1984.

¹²⁶ Anne-Laure Fortin-Tournès, « Iain Sinclair's White Chapel, Scarlet Tracings: the critical power of Intertextuality with the Gothic », *Anglophonia/Caliban*, no. 15, 2004, p. 255-264.

III.C. Une langue visionnaire

Colin Davis, en écho à Jacques Derrida, affirme que parler aux morts implique l'usage d'un langage secret car les morts prennent quelque chose avec eux que l'on ne peut jamais entièrement recouvrer¹²⁷. Cette carence essentielle introduit un déplacement des textes vivants dans le domaine ésotérique de l'interprétation¹²⁸. En effet, dans *London Overground*, le narrateur s'appuie sur une langue énigmatique, léguée par les ancêtres, pour introduire dans la topographie urbaine une nouvelle sémiotique fondée sur la prolifération des signes mystiques. L'espace urbain se réapproprie la puissance magique et folklorique de la légende. Ses lignes dispersées invitent le lecteur à entrer en communication avec des forces occultes et invisibles, d'autant plus perturbatrices qu'elles déstabilisent le système prosaïque de la signalétique des transports. Cet intérêt pour le mystique confirme l'émergence d'un nouveau groupe d'écrivains, les visionnaires *Cockney* (« *Cockney Visionaries* », selon les termes de Peter Ackroyd¹²⁹), auquel semble appartenir Iain Sinclair. En s'identifiant à l'un de ces Londoniens des quartiers populaires (« *Cockney* »), le narrateur est à la recherche d'une expérience visionnaire (« *a stubborn visionary experience* » (LoO 126)), c'est-à-dire une expérience de voyance dans laquelle la réalité mêle l'ordinaire au surnaturel.

Le rêve revêt une dimension centrale dans *London Overground*. La réalité se dissout, laissant place à une autre dimension qui traverse sans règle les espaces et le temps : « *The tentative reality of London dissolves; without official confirmation, anywhere is everywhere* » (LoO 35), « *It was that point around the mid-watch of the night, when walking becomes dreaming* » (LoO 235). Le monde qu'explore le narrateur est celui de rives toujours plus étranges (« *to start a new season seeking stranger strands* » (LoO 5)) dont l'accès est garanti par une échelle représentée par le train (« *the Overground, even when it is lost from sight, is a*

¹²⁷ Colin Davis, *Haunted Subjects*, op. cit., p. 135.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 138.

¹²⁹ Peter Ackroyd, *London: The Biography*, op. cit., p. 751.

ladder of initiation » (LoO 47)). Comme la gorgée du flacon que boit Alice dans *Alice in Wonderland*¹³⁰, le train constitue ce lieu initiatique de passage par lequel nous basculons de l'autre côté du miroir, dans un monde onirique qui obéit à d'autres règles. À bord du train, d'étranges créatures apparaissent comme des hommes à tête de chèvre ou de chouette (« *The New Cross Goats and rubber owls* » (LoO 12)). Le roman s'ouvre d'ailleurs sur la photographie incongrue d'un homme arborant un masque caprin :



(LoO 1)

Cette photographie, volontairement floutée, annonce d'emblée le travail sur la vision auquel se livre l'écrivain. Cette poétique de la voyance fait glisser la narration du côté d'une sémiotique du trouble dans laquelle les hallucinations se multiplient. Nos sens perturbés gagnent paradoxalement en acuité et captent dans les espaces intermédiaires, entre deux stations de métro, des êtres, des présences, des signes que les caméras et la puissance

¹³⁰ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*. Ottawa : East India Publishing Company, 2022 [1865].

nominative ou inférentielle du langage ne peuvent capturer : « *Distance between stations induces desert hallucinations, the native oddity of a brief span without overt surveillance* » (LoO 64). C'est tout l'édifice du roman qui semble contaminé par cette langue énigmatique, en attestent les titres des chapitres à la puissance d'évocation incontestable (« Goat Mast Replica », « Fish Magic », « the Fourth Guest at the Table », « The Experience of Light »). Ces titres contribuent non seulement à renforcer la dimension ésotérique de l'exploration mais aussi à faire apparaître la composante folklorique de la vision.

Dans son ouvrage *Signs Taken for Wonders*, Franco Moretti explique justement le pouvoir de fascination du signe par sa puissance de résistance à l'injonction herméneutique. Le propre de l'envoûtement ou de l'ensorcellement du signe, c'est de maintenir dans l'incertitude la possibilité même de la signification¹³¹. Le signe exerce sur le narrateur-écrivain une sorte de magnétisme fécond non pas du point de vue référentiel – comme s'il y avait réellement un message à découvrir – mais du point de vue à la fois phatique et poétique – l'ésotérisme constituant pour ainsi dire un système sémiotique dont la perturbation de la fonction phatique permet l'invention poétique. L'inachèvement du sens dans la narration rencontre ce que Jacques Rancière définit par une « pensée mobile qui mélange elle-même les genres et transforme le récit de promenade en rêverie, hallucination, rêve fantastique, parabole, souvenir de lecture, visite mythologique au pays des mots, inventions de voyages imaginaires ou d'encyclopédies fictives, afin de « sauver tout ce qu'elle peut » de l'expérience commune et d'élargir l'espace fraternel de la coexistence des lieux et des temps, des expériences et des phrases »¹³². Le narrateur collectionne des histoires excentriques, farfelues ou irrationnelles – ces histoires aussi bien orales qu'écrites (« *Oral histories must have legitimacy beyond the remit of respectful academic recorders* » (LoO 232)) – qui

¹³¹ Franco Moretti, *Signs Taken For Wonders, Essays in the Sociology of Literary Forms*, trad. Susan Fischer, David Forgacs, David Miller. Londres : Verso, 1997, p. 231.

¹³² Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction, op. cit.*, p. 139.

émergent de la vie quotidienne mais occupent une fonction à la fois intrusive et subversive, puisqu'elles trouent la banalité de leur origine par le caractère baroque de ce qu'elles déploient. Cette sélection et collection de matériaux discursifs prolongent ce que la voyance a réenclenché, la puissance narrative de la légende et la transformation de l'espace prosaïque en folklorisme magique.

La puissance mystique urbaine est également restituée sur le mode de l'autodérision. Le narrateur se présente comme un guide urbain dont les voies sont pour ainsi dire impénétrables. Il s'amuse par exemple à endosser le rôle d'un pèlerin sur les traces d'une voie sacrée (« *people long to go on pilgrimages* » (LoO 4), « *I find myself on a route fitted for all categories of urban pilgrimage, however debased: Old Kent Road* » (LoO 6)), ou bien d'un héros grec en évoquant l'Odyssée d'Homère (« *the Homeric voyage* » (LoO 124)). Il convoque également l'hindouisme à travers la figure du *sadhu* (« *urban sadhu* » (LoO 129)) et le chamanisme, comparant son acolyte à un ours chamanique (« *a shamanic bear* » (LoO 24)). Ce croisement de multiples croyances confère au folklorisme magique une dimension œcuménique à l'image de la composition multiculturelle de la ville de Londres. Le narrateur est érigé en sorcier (« *A WIZARD SHOULD KNOW BETTER* » (LoO 43)), muni d'une baguette à la recherche de l'eau, comme l'indique le verbe « *dowse* » (« *We dowse for traces, for special sites to confirm the mystery and magic of the city* » (LoO 126)). Le sorcier est une figure révélatrice du caractère à la fois occulte et hétéroclite des savoirs invoqués. Cette recherche parodie l'activité savante de la fouille archéologique dont la dimension académique a tendance à mortifier la spectralité des lieux et à figer leur puissance d'évocation dans des savoirs objectifs. Le roman contribue alors à réengager sensiblement le lecteur dans une temporalité instable, dans laquelle la ville se donne à voir dans sa texture composite à partir d'un autre script dont la codification reste absconse. Le sorcier n'est pas un transmetteur mais un herméticien. En ce sens, le texte oscille entre parodie et véritable intérêt pour ces savoirs

occultes, comme si leur recherche visait davantage à réenchanter la ville qu'à en arracher les secrets.

Le métro constitue la zone de passage mystique par excellence. Sa forme circulaire évoque celle de certains sites préhistoriques, comme le suggère la référence au broch écossais : « *If we could get inside one of the circular brochs, we would become part of another script* » (LoO 47). Le broch, construction en pierre sèche en forme de tour conique datant de l'Antiquité celte, fait allusion au pouvoir magique que contiennent certaines formes géométriques ancestrales. Le critique Merlin Coverley souligne le lien entre la psychogéographie et le principe de l'alignement des sites (« *ley lines* »¹³³) développé par Alfred Watkins en 1921. Selon cette théorie, des lignes symboliques d'énergie utiliseraient comme point de navigation des caractéristiques marquantes du paysage¹³⁴. Les « *leys* » forment une sorte de réseau d'énergie circulant dans la terre et se transforment en « *ley center* » quand les lignes se croisent. La découverte de ces emplacements a engendré la construction de nombreux lieux de culte. À la manière d'un mathématicien mystique, Iain Sinclair arpente Londres en cercles depuis des années¹³⁵, à la recherche de ces fameuses « *ley lines* » reliant certains points isolés de Londres : « *We were walking now in our own worlds. I knew there was a direct route, an uplands goat track, that would carry us straight to Hampstead Heath Station and on to the ley-line hub of Gospel Oak* » (LoO 226). L'activité de la marche prend la dimension d'un rituel magique par lequel la ville apparaît à l'intérieur d'une carte pédestre dont les points cardinaux dépendent d'équations visionnaires que seul l'écrivain perçoit. Les lieux ne sont plus reliés par des repères historiques mais par des points de passages isolés et en apparence peu significatifs. La géométrie, ici, ne revêt pas seulement une fonction mathématique, ses formes appartiennent à un langage mystique dont il faut

¹³³ Merlin Coverley, *Psychogeography, op. cit.*, p. 26.

¹³⁴ Par exemple, il découvre des sentiers qui relient des collines selon une ligne droite.

¹³⁵ Dans le roman *London Orbital* (2003), le narrateur suit l'autoroute M25 qui ceinture le Grand Londres, puis dans le roman *Ghost Milk: Calling Time on the Grand Project* (2011), il explore le nouveau parc olympique circulaire.

retrouver la signification symbolique :

At the point where the Overground sweeps west like a suddenly broad river over Kingsland Road, there is a special island, a triangle formed by Shoreditch High Street, Great Eastern Street, Old Street. A hidden zone-within-a-zone. A Gulliver landfall waiting for its Swift. (*LoO* 34)

La station de métro de Shoreditch constitue une zone dissimulée (« *a hidden zone-within-a-zone* »), tantôt triangle, tantôt quadrant (« *Hoxton/Shoreditch quadrant* » (*LoO* 32)), dont l'incongruité formelle déstabilise l'espace homogène quadrangulaire. Telle une île mystérieuse (« *a special island* ») où débarquerait le narrateur, cette zone cachée symbolise l'utopie, c'est-à-dire un emplacement sans lieu réel¹³⁶ – la référence au roman *Gulliver's Travels*¹³⁷ de Jonathan Swift contribue à renforcer sa dimension onirique. Plus loin dans le roman, la figure d'un triangle isocèle fait l'objet d'une interprétation mystico-mathématique dont le caractère visionnaire réactive l'usage idiomatique de la géométrie :

Walkers are spies for truth. Drawing imaginary lines from Deptford, and our starting point in Hackney, to this railside halt, we are at the sharp point of an isosceles triangle. And, therefore, in some mystical-mathematical way, at the limit of one chapter of our journey. We are equidistant from our respective bases. (*LoO* 166)

Les lignes géométriques et imaginaires se confondent dans l'intervalle des trajectoires pédestres, et la mesure des distances spatiales (« *we are equidistant from our respective bases* ») ouvre la voie à une vérité occulte qui se mesure en termes de positions entre des points. Les titres de chapitre, qui font référence à des itinéraires, semblent être régis par des règles de proportions géométriques, invitant le lecteur à identifier de nouvelles lignes de force à la manière dont un sorcier décrit, par des incantations et des mouvements pédestres codifiés, les lignes de démarcation du sacré. On trouve cet usage de la géométrie dans l'art aborigène dont la fonction territoriale dépend d'un plan de lignes reposant sur une symbolique ancestrale. En effet, elles ne tiennent pas compte, dans leur tracé, des différents

¹³⁶ Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris : Éditions Lignes, 2009, p. 23.

¹³⁷ Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*. Oxford : Oxford University Press, 2005 [1721].

types de relief du territoire¹³⁸ mais visent à faire communiquer sur un plan anagogique le lieu représenté avec le monde des ancêtres. La géographie aborigène apparente la logique spatiale du territoire au temps mythologique de la cosmologie : les lignes doivent rendre visible, faire apparaître ce que les aborigènes appellent « le temps du Rêve », ce temps où les ancêtres, d'apparence animales ou minérales, ont façonné le paysage¹³⁹. L'art aborigène recourt donc à la symbolisation géométrique de l'espace afin d'accéder au sens autochtone de leur territoire. Ce sont les rites ancestraux qui permettent d'en retrouver la langue originare. Dans la toile ci-dessous, la primauté de la figuration sur la topographie est perceptible à travers les motifs géométriques utilisés : les cercles symbolisent des points d'eau, les flèches, des empreintes de pattes de kangourous et d'oiseaux :

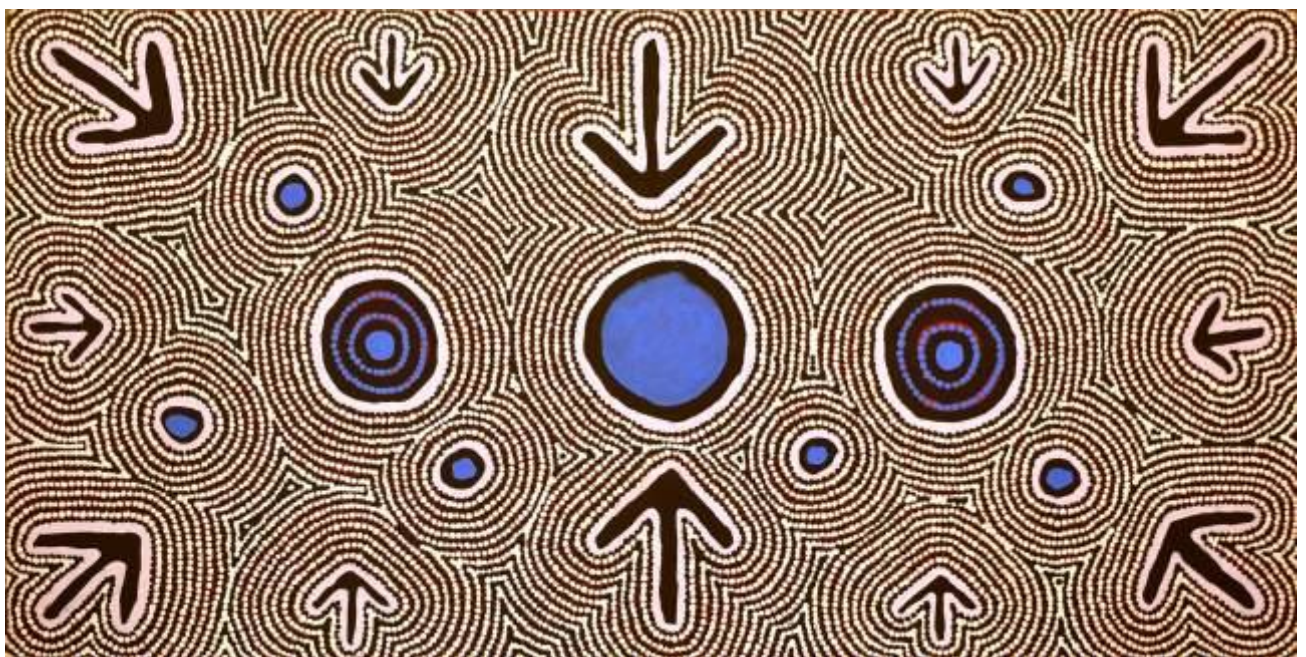


Figure 9 - Zenaida Gallagher Nampijinpa, *Yankirri Jukurrpa (Emu Dreaming)*, 2019.

Dans l'art aborigène, les symboles évoquent les « *ley lines* » car ils représentent les trajets des ancêtres, ici le rêve de l'émeu, et véhiculent les récits des cérémonies d'initiation et des pratiques totémiques. Le peintre Roberts Silas affirme que dans l'art aborigène, « toute la

¹³⁸ Howard Morphy, *L'Art aborigène*, trad. Jacques Guiod. Paris : Phaidon Press, 2003, p. 103.

¹³⁹ *Ibid.*

terre est pleine de signes et de ce qu'ont laissé ces grandes créatures : tout cela, nous le considérons comme important. Aussi important aujourd'hui que ça l'était pour nous hier »¹⁴⁰.

En comparaison avec le totémisme aborigène, la narration péripatétique a pour projet d'encoder la ville dans une écriture traversée par des forces magiques suivant un système sémiotique alternatif à la topographie urbaine. Fondée sur l'oxymore qui mêle le banal au mystique et guidée par ce que Iain Sinclair qualifie « d'association compulsive » (« *compulsive associationism* »¹⁴¹), la langue se déploie dans toute son inventivité. Cette prose exubérante évoque l'écriture délirante du roman *Naked Lunch*¹⁴² de William S. Burroughs. Originellement intitulé « Interzone », le roman fait apparaître un territoire fantasmagorique qui ne figure sur aucune carte, largement inspiré de Tanger : les personnages farfelus déambulent dans un dédale de rues qui évoque les dérèglements d'une prose frénétique. La langue fonctionne suivant le réseau neuronal d'un drogué, et devient un moyen d'exploration subversif de zones mentales encore inconnues. C'est bien le pouvoir transgressif de l'écriture, tel que l'entend William S. Burroughs, qui triomphe dans les romans d'Iain Sinclair, dont la prose débridée déroule des exploits syntaxiques et sémantiques à la manière de ce néologisme oxymorique (« *overlandunderground* »), dont l'accolement syllabique évoque l'état primordial du chaos que l'on rencontre notamment dans les cosmogonies anciennes, ou encore d'expressions juxtaposant des réalités contradictoires (un train devenu jungle) (« *the railway was a jungle* » (LoO 178)). L'influence de la prose imagiste des modernistes à l'instar d'Ezra Pound¹⁴³ est également perceptible dans l'écriture, fonctionnant par visions condensées. Déroutantes par le hasard optique qu'elles mettent en œuvre, elles ne sont accessibles que par le biais de lois

¹⁴⁰ <https://www.trib-art-galerie.com/artoceanie/art-aborigene-australie/>, site web consulté le 10 février 2023.

¹⁴¹ Iain Sinclair, *Downriver*, op. cit., p. 238.

¹⁴² William S. Burroughs, *Naked Lunch*. New York : Grove Press, 1959.

¹⁴³ Jon Day, « The Last London by Iain Sinclair review – an elegy for a city now lost », *The Guardian*, septembre 2017 : « *He writes a kind of Imagist prose, in which what Ezra Pound called the “luminous details” of poetic observation are compressed and transmuted into something altogether fresh* ».

imaginaires à reconstituer. Par exemple, le poème d'Ezra Pound « In a Station of the Metro » illustre l'instantanéité de l'imagisme à travers d'étranges associations visuelles construites sur une syntaxe pauvre et lacunaire :

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd :
Petals on a wet, black bough .¹⁴⁴

La comparaison des visages aux pétales suggère la métaphore des âmes disparues¹⁴⁵. À cet égard, l'associationnisme visuel est prépondérant dans *London Overground* : les chaussures abandonnées que récolte le narrateur deviennent des reliques du passage des pèlerins de l'autre côté de la rivière et marquent de leur empreinte l'existence d'une porte imaginaire qui mènerait à une réalité mystique de la ville : « *a votive display of single shoes* » (*LoO* 127), « *take off one shoe before you enter the next chamber of the city* » (*LoO* 129).

Au carrefour de multiples croisements aléatoires, une langue visionnaire et archaïque fait surgir une vision latente et inexplorée de Londres (« *that underlying and still-unexposed London mythology* » (*LoO* 229)). Apparaît un Londres mythologique et souterrain possiblement enfermé dans la rivière ou le train sur lequel le narrateur navigue (« *rivers and railways as a system of divination, invocations of supernatural entities, angels, spirits, demons* » (*LoO* 51)) et où gisent des alphabets anciens dont le sens n'est pas directement donné (« *rune* » (*LoO* 126), « *terra incognita* » (*LoO* 57)). Le narrateur fait ici rejaillir l'univers chrétien de Londres, à la manière de John Milton dans *Paradise Lost*¹⁴⁶, décrivant les anges déchus. Or, cette redécouverte du mythe de Londres ne consiste pas à réactiver l'histoire monumentale, emblématique et héroïque d'un passé révolu mais à se frotter à

¹⁴⁴ Ezra Pound, « In a Station of the Metro », *Poetry: A Magazine of Verse*, avril 2013.

¹⁴⁵ Cette image fait écho à celle des anges déchus inventée par John Milton dans *Paradise Lost* (Livre 1, vers 302-303) : « *His Legions, Angel Forms, who lay intrans't./ Thick as Autumnal leaves that strow the Brooks/ In Vallombrosa* ».

¹⁴⁶ John Milton, *Paradise Lost*. Londres : Penguin Classics, 2000 [1667].

l'encombrement sémiotique actuel de ces terrains « vagues », terme à comprendre sous une acception nouvelle, où cohabitent et communiquent la mémoire spectrale des temps anciens et l'expérience souterraine des humbles. S'il y a réécriture mythologique, le script vise à faire émerger la grandeur urbaine des anonymes :

Long walks, at certain points, throw up messengers from parallel worlds. You see them when you need them. Perhaps, in some strange way, they need us too: confirming absence, confirming the validity of a confession that has to be made, over and again. I've come across old women supposedly picking up litter in Kentish woods who saved me miles by putting me back on the right path. Wise men waiting in birdwatchers' hides near Whitstable. Snake-tattooed stoners on narrowboats with keys to forbidden locks. (*LoO* 131)

Les sans-abris ou les toxicomanes qui errent dans les détritiques de la face cachée de Londres sont associés à des messagers des dieux détenant les clés d'un monde magique et faisant apparaître l'extraordinaire des bas-fonds de la ville. Cette thématique de la voyance cherche à rendre perceptible la vulnérabilité de ces lieux – la marginalisation spatiale affecte de spectralité les ancêtres autant que les invisibles du présent.

Ainsi, la réécriture du script de la ville prend la forme d'illuminations éphémères retranscrites dans une langue visionnaire mêlant à la fois le fictif et le réel, le banal et l'extraordinaire, le passé et le présent. La dimension temporelle de la ville est spatialisée à partir d'un réseau de signes hétéroclites, fragmentaires et ésotériques dont le développement, la distribution et l'articulation suivent les pas du narrateur-voyant engagé dans une sorte de poétique de la marche macabre.

Dans cette partie consacrée aux romans *Last Orders* et *London Overground*, la mobilité est le maître-mot pour les narrateurs-marcheurs, engagés dans une interaction physique avec

la ville. A bord du train, en voiture ou à pied, les narrateurs se déplacent dans l'espace suivant une stratégie de réappropriation, une véritable *praxis* qui vise à transformer la ville en territoire. Les lieux qu'ils parcourent activent leur mémoire, laquelle ouvre un pont entre des référents physiques et des signes invisibles, imaginaires ou artistiques. Ces signes, laissés de côté, n'ont pas encore été figés par une mémoire officielle ; les narrateurs les rencontrent au hasard de leur itinéraire de sorte que n'importe quel signe enfoui peut, à tout moment, déclencher des nouvelles lignes de significations. En attente d'être déchiffrés, ils entraînent les narrateurs-marcheurs le long de voies souterraines et obscures, brouillant les points de repères traditionnels de la ville. Dans *London Overground*, le marcheur est aussi l'écrivain qui part à la recherche des origines artistiques de la ville, débusquant ses fantômes littéraires. Dans cette marche macabre, l'écrivain devient rôdeur, à l'affût de signes qui perturbent la signalétique urbaine. Pris par l'ensorcellement de la ville, il en exploite ses multiples réseaux sémiotiques afin de faire émerger son inventivité poétique. Dans les romans *The Buddha of Suburbia* et *Brick Lane*, objets de l'analyse de la partie suivante, l'incessant retour du signe s'efface au profit du surgissement du corps. Je privilégierai ainsi l'approche phénoménologique de la ville afin d'étudier l'itinéraire des corps et leur éveil sensoriel dans la sphère domestique.

QUATRIÈME PARTIE : TACTIQUES DE RÉINCORPORATION

Cette partie vise à éclairer une tactique littéraire à l'œuvre dans les romans de Hanif Kureishi *The Buddha of Suburbia* (1990) et de Monica Ali *Brick Lane* (2003), que je nomme « réincorporation ». De fait, ces deux auteurs se démarquent d'Iain Sinclair et de Zadie Smith, dont les tactiques sont davantage orientées vers la « réinscription » pour le premier et « l'évidement » pour la seconde. Je laisserai de côté les espaces publics extérieurs, objets de nos premières discussions, afin d'appréhender la ville à travers ses espaces intérieurs et notamment la sphère privée des appartements et des maisons au sein de laquelle évoluent les personnages. Je montrerai que, dans les deux romans, si la narration prend pour point de départ la sphère privée, elle vise à réactiver l'articulation entre sphère privée et sphère publique afin de marquer le passage de l'« habitant » de la ville, celui qui littéralement habite sa maison, au « citoyen », celui qui participe activement à la fabrique urbaine. Explorer l'espace domestique revient, par extension, à observer les multiples expressions des corps des habitants qui échappent aux champs du visible et du lisible et mettent en mouvement un itinéraire des sens. Dans cette partie, j'adopterai une approche phénoménologique de la ville en m'appuyant tout particulièrement sur la conception du corps de Maurice Merleau-Ponty, selon laquelle la spatialité du corps enveloppe toute spatialité possible¹ et constitue ainsi notre rapport originaire au monde. Afin d'observer le corps des personnages, véritable étalon du degré d'interaction avec la ville de Londres, les romans privilégient des échelles

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 175.

circonscrites et rétrécies et mettent en œuvre une tactique de réduction spatiale. Ce retour à la dimension corporelle semble indiquer la prévalence d'une poétique de la « réincorporation »², en réponse à la fixation des corps régis par la loi du visible et meurtris par les signes. Hanif Kureishi et Monica Ali choisissent de représenter la corporéité dans toute sa puissance d'affirmation au sein de l'espace intime. La logique des sensations y prévaut : empiètement, proximité envahissante et effluve intempestif. Les deux romans signent le retour au monde non-virtuel et non-écrit des corps biologiques, dans toute leur abjection.

Alors que les circuits prédéterminés de la ville, organisés par les « dispositifs », objectivent les corps à travers le paradigme de la domination, la sphère privée ouvre la possibilité d'une pratique spatiale localisée et constitue la première étape d'une appropriation de la ville. En définitive, l'espace public ne peut être pensé sans un retour à l'espace privé³. Dans *The Buddha of Suburbia*, outre les appartements et les maisons, je montrerai en quoi la banlieue apparaît également comme l'espace domestique par excellence. Le bouddha, référence ironique au père du protagoniste transformé en maître yogi, ainsi que le titre *The Buddha of Suburbia*, mettent d'emblée en valeur le corps et les sensations dans l'espace domestique. De plus, le rire que déclenche l'association surprenante du bouddha avec la banlieue renforce l'importance des sensations dans l'expérience de lecture.

Une phénoménologie des corps, attentive aux sensations qui les traversent, envahit l'espace urbain et renverse la représentation rationnelle de la ville, fondée sur l'intellectualisation et l'objectivation des corps. Cette perception sensible de la ville bouscule les hiérarchies spatiales en faisant du corps de l'habitant de banlieue le centre névralgique du

² Ce terme fait écho à celui de « pensée incarnée » qu'utilise la critique Catherine Bernard, cet entrelacement entre corps et concept pour comprendre notre être au monde (Catherine Bernard, *Matière à réflexion*, op. cit., p. 17).

³ La structure des deux romans étudiés fait écho à celle du roman *Espèces d'espaces* (1974) de Georges Perec dont le titre des chapitres suit l'expansion spatiale du protagoniste qui est d'abord situé dans le lit, puis dans la chambre, l'appartement, l'immeuble, la rue, le quartier, la ville, etc. Cet agrandissement progressif du cadre spatial dans lequel évolue le narrateur suggère que la ville, en l'occurrence Paris, ne peut être représentée sans passer par une première description de ses espaces domestiques.

récit. Ces corps intimes, guidés par les sensations, libèrent une autre appréhension de la ville, de sorte que l'espace public est sans cesse retravaillé et remodelé par le truchement de l'espace privé. L'écriture mène ainsi une véritable politique de siège contre la dialectique bien enracinée de la ville et de la banlieue : les relations spatiales sont redéployées à partir des sensations corporelles qui fonctionnent comme des repères spatio-temporels, battant ainsi en brèche l'opposition issue de la rationalisation urbaine entre espace privé et espace public et ouvrant un nouvel itinéraire de lecture.

En réarticulant les dialectiques entre la banlieue et la ville, les résidences ghettoïsées et l'espace public, les romans rejouent les oppositions entre les pays décolonisés et l'ancienne capitale de l'empire britannique. Les lieux qu'occupent les protagonistes sont les résidences d'une majorité d'immigrés, bangladais dans *Brick Lane* et pakistanais dans *The Buddha of Suburbia*. Parqués dans des espaces privés, à l'écart de la sphère publique, les immigrés sont invisibilisés par le discours urbain dominant. À travers un itinéraire sensoriel, les personnages immigrés traversent les frontières raciales qui structurent l'espace urbain et accèdent progressivement au statut de citoyen. Par conséquent, la focalisation sur le corps permet de lutter contre la rationalisation de l'espace public et de réintroduire, pour l'immigré, ce qu'Homi K. Bhabha appelle un « troisième espace » (« *third space* »⁴), qui constituerait le point de rencontre entre ses deux cultures. Le titre du roman *The Buddha of Suburbia* indique le croisement de la culture asiatique, représentée par la figure du bouddha et de la culture anglosaxonne, suggérée par la référence à la banlieue, élément typique de l'espace urbain londonien. Ainsi, je superposerai la perspective postcoloniale à l'approche phénoménologique afin d'explorer ce troisième espace, fruit d'un mélange sensoriel entre les deux pays.

⁴ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*. Londres : Routledge, 2004, p. 55.

I. Rétrécissement de l'espace urbain à la sphère domestique

Dans les romans de Hanif Kureishi et de Monica Ali, les protagonistes envisagent l'espace à travers l'échelle restreinte de l'environnement domestique, n'ayant alors qu'un accès limité à l'espace public dans *Brick Lane*, et au centre de Londres dans *The Buddha of Suburbia*. Au début des romans, le sentiment de « dé-familiarisation » prédomine, reflet de l'exclusion spatiale que subissent les protagonistes dans la ville « déshabité ». Pourtant, ce sentiment s'efface petit à petit, à force de pratiquer l'espace domestique au sein duquel les personnages évoluent : la banlieue pour Karim dans *The Buddha of Suburbia* et la cité HLM de Tower Hamlets pour Nazneen dans *Brick Lane*. Cette « sensibilité domestique » (« *new homing sensibility* »⁵) est particulièrement développée dans les diasporas, comme l'explique Benzi Zhang : « *Diaspora hence refers not only to a movement from one place to another, but also to the transition that implicates a paradoxical, multilayered dehoming and rehoming process. Situated in an awkward transposition between "here" and "elsewhere", diasporans have to establish a new sense of home at the crossroads of diverse dwellings* »⁶. Les immigrés se situent dans un entre-deux, entre ici et ailleurs, et sont pris dans un double processus de « dé-familiarisation » (« *dehoming* ») et de « re-familiarisation » (« *rehoming* ») de l'espace. Leur position intermédiaire les encourage à développer un nouveau sentiment d'appartenance, au croisement de divers habitats, témoin de la possibilité d'une « réhabitation » de la ville. La sphère domestique devient un espace dynamique au sein duquel leur appréhension de la ville se construit et leur statut d'habitant s'affirme. Les paradigmes de « déplacement » et d'« emplacement », mis en avant par David Howes⁷, font écho à la tension entre « dé-familiarisation » et « re-familiarisation ». Le « déplacement » (« *displacement* ») prévaut au début des romans et l'anthropologue associe ce sentiment

⁵ Benzi Zhang cité par Jonathan Rollins, « Post-diaspora and the Poetics of 'What'? in Fred Wah's *Diamond Grill* », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 19, no. 2-3, 2010, p. 105.

⁶ *Ibid.*

⁷ David Howes, *Empire of the Senses*, *op. cit.*, p. 7.

d'une absence de « chez soi » à la coupure entre l'individu et son environnement physique et social (« *that one is homeless* »⁸). L'enjeu des romans se situe dans l'émergence du paradigme de l'« emplacement » (« *emplacement* »), à savoir la possibilité de construire une interrelation sensuelle entre le corps, l'esprit et l'environnement afin de faire apparaître le sentiment d'un « chez soi » (« *the feeling of 'home'* »⁹). J'étudierai ainsi comment ce passage s'opère dans les romans et comment les personnages créent des environnements habitables à travers leur sens.

I.A. « *My favourite city, my playground, my home* »

Le protagoniste évolue principalement dans sa banlieue de Bromley dans la première partie du roman *The Buddha of Suburbia*. La relation qu'entretient Karim à la ville est donc façonnée par ses lieux de naissance et de résidence en périphérie. Dès les premières lignes du roman, le personnage s'identifie à sa banlieue natale :

I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories [...] Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored. Or perhaps it was being brought up in the suburbs that did it. (*The Buddha of Suburbia*¹⁰ 3)

Banlieue du sud de Londres, Bromley regroupe une grande partie de la communauté pakistanaise à laquelle appartient le protagoniste, fils d'immigré pakistanais. Son identité est d'emblée posée comme contradictoire et Karim attribue cette ambivalence à sa double nationalité britannique et pakistanaise, et à la banlieue, lieu de transition entre la ville et la campagne, au sein de laquelle il a grandi.

Au départ, son identité émerge directement de la banlieue, laquelle apparaît en

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Les références à ce texte seront désormais abrégées en *BS*.

opposition avec le centre-ville. C'est en tant qu'habitant de la banlieue que Karim perçoit la ville. La banlieue est décrite comme un espace éminemment domestique, constitué par les nombreux pâtés de maisons qui forment des lieux clos caractéristiques de la topographie du roman *The Buddha of Suburbia*. Évoluer dans la capitale revient non pas à arpenter les rues ou autres espaces publics, mais bien à se mouvoir de pièce en pièce, d'un appartement ou d'une maison à l'autre. La focalisation sur l'espace domestique des maisons suggère l'importance que le texte accorde à la possibilité d'habiter la capitale :

I now wandered among different houses and flats carrying my life-equipment in a big canvas bag and never washing my hair. I was not too unhappy, criss-crossing South London and the suburbs by bus, no one knowing where I was. Whenever someone – Mum, Dad, Ted – tried to locate me, I was always somewhere else, occasionally going to a lecture and then heading out to see Changez and Jamila.
(BS 94)

Sillonnant la banlieue sud de Londres en s'installant dans plusieurs maisons, vivant au rythme des fêtes qui se déroulent dans les appartements, Karim semble refléter le mouvement de « colonisation inverse » qu'opèrent les habitants du Commonwealth lors de leur retour dans l'ex-métropole coloniale¹¹. En réponse à la colonisation dictée par Londres, centre de l'ancien Empire britannique, les habitants des ex-colonies souhaitent rétablir leur droit de propriété sur Londres en tant que citoyens du Commonwealth : « *the actual colonizing of London's spaces by its New Commonwealth citizens* »¹². Dans le roman *The Satanic Verses* de l'écrivain britannique Salman Rushdie, le narrateur affirme que la nature conglomérée du Londres contemporain reflète sa double culture et, plus largement, la diversité de l'ancien Empire Britannique (« *London, its conglomerate nature mirroring his own* »¹³). Un dynamisme tout particulier affecte la ville de Londres, mû par la volonté des citoyens du Commonwealth de s'y faire une place. De plus, si le statut de citoyen semble difficile à

¹¹ John Clement Ball, « The Semi-Detached Metropolis: Hanif Kureishi's London », *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 27, 1996, p. 8.

¹² *Ibid.*, p. 11.

¹³ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, *op. cit.*, p. 227.

obtenir à l'échelle de la nation, c'est celui de citoyen qui prévaut pour les immigrés, car la métropole, en tant que lieu de brassage religieux et culturel, favorise le sentiment d'appartenance¹⁴.

Dans la deuxième partie du roman intitulée « The City », Karim déménage dans le centre-ville mais continue de percevoir la ville à travers le prisme de la maison, ce qui lui permet de confirmer son statut d'habitant. Karim privilégie donc l'échelle domestique : « *the tube train rushed beneath my favourite city, my playground, my home* » (BS 196). Cet effet de rétrécissement, à la manière de l'emboîtement des poupées russes, conjure toute perspective panoramique de la ville. Les réductions de la ville au terrain de jeu puis à la maison sont autant de procédés de domestication qui manifestent de façon graduée son appropriation en cours. Cette échelle est également une échelle émotive, comme en atteste la prédominance du pronom « *my* » qui illustre l'affection que le protagoniste développe pour « sa » ville. L'image de la maison ne constitue plus un simple élément topographique mais joue également le rôle d'un trope : la métaphore domestique de la ville envahit le récit et accentue la dimension pathétique du procédé. Elle signale une stratégie de « re-familiarisation » qui consiste à se figurer la ville à l'échelle humaine sans abandonner l'ambition de la pleine appropriation : une prise de vue totale mais non globale, autrement dit une perspective dynamique, traversante, à l'opposé de la vue statique offerte par le champ panoramique. À cet égard, la ville de Londres est comparée à une maison dotée d'une multitude de chambres que l'on pourrait traverser :

¹⁴ « *For the many displaced writers of our time, the alternative to citizenship in a nation-state is citizenship in the metropolis, where different idioms, accents, colors, attire, and religious and cultural practices blend into the urban backdrop* », Azade Seyhan, « The Translated City: Immigrants, Minorities, Diasporans, and Cosmopolitans », dans *The Cambridge Companion to the City in Literature*, éd. Kevin R. McNamara. Cambridge : Cambridge University Press, 2014, p. 229.

So this was London at last, and nothing gave me more pleasure than strolling around my new possession all day. London seemed like a house with five thousand rooms, all different; the kick was to work out how they connected, and eventually walk through all of them. (BS 126)¹⁵

Afin de surmonter l'étrangeté et le caractère insaisissable de la ville lors de sa découverte, le narrateur rapporte celle-ci à du connu, en l'occurrence l'espace domestique, la maison en tant que telle ou peut-être la succession des logements pavillonnaires caractéristiques du paysage de la banlieue. Palpable et figurable, l'image de la maison permet dès lors de réduire la ville à une réalité aux contours délimités afin d'en faire émerger un « emplacement »¹⁶. Telle une propriété que l'on pourrait posséder, elle devient littéralement à portée de main pour le narrateur déambulant à travers ses espaces pour ainsi dire « intimisés ». La métaphore domestique s'élargit également à l'autodescription du narrateur qui perçoit son cerveau comme un lieu pourvu de fenêtres grandes ouvertes : « *The city blew the windows of my brain wide open* » (BS 126). Paradoxalement, le rétrécissement de l'espace cohabite avec le sentiment de liberté et le désir de découverte du narrateur, de sorte que la ville se meut en un espace à la fois restreint et extensible, comparable à une gigantesque maison abritant cinq milliers de chambres. Éminemment tourné vers l'extérieur, l'espace de la maison rend perméable les frontières entre l'intérieur et l'extérieur et réactive l'articulation entre la sphère privée et publique. Plutôt que d'insister sur les cloisons qui séparent, le narrateur représente la maison comme un espace pourvu de fenêtres où les portes sont quasi absentes et met l'accent sur son caractère transversal à travers la préposition « *through* » (« *walk through all of them* »). La domestication de l'espace ouvre ainsi la possibilité pour l'habitant de pratiquer l'espace, aussi bien privé que public, et de devenir citoyen.

Au sein de la maison, la chambre fait figure de pièce centrale dans *The Buddha of*

¹⁵ Cette comparaison fait écho à la description de Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*, op. cit. p. 439-440 : « Les Parisiens transforment la rue en intérieur », « « la flânerie » peut faire de Paris un intérieur, un appartement dont les pièces sont les quartiers, tout aussi nettement séparés qu'elles par des seuils », « le flâneur va donc se promener dans sa chambre ».

¹⁶ David Howes, *Empire of the Senses*, op. cit., p. 7.

Suburbia. Cela n'est pas sans faire écho au célèbre essai de Virginia Woolf, *A Room of One's Own*¹⁷, qui défend la nécessité pour les femmes de posséder une chambre à soi. À l'instar de Woolf, Hanif Kureishi semble faire coïncider dans son roman le sort des femmes avec celui des immigrés : la recherche d'une chambre à eux constitue la première étape d'appropriation de la ville. Par ailleurs, la chambre met en exergue une expressivité des corps. Assujettis et figés dans l'espace public, sous l'effet contraignant et vertical des rapports de domination, la chambre semble constituer le refuge intime pour la libre expressivité du corps. Les mouvements gagnent en largesse et en souplesse dans un espace où les possibilités pourtant plus réduites offrent l'occasion au corps de s'abandonner et où chaque mouvement semble déployer une puissance insoupçonnée d'étirement et d'étalement. En ce sens, le lit occupe une place de choix puisqu'il est le lieu paradigmatique de cette libération. Alité, le corps est pour ainsi dire affranchi du poids de la rectitude et le mouvement délivré de toute verticalité potentielle. L'expressivité a donc pour condition de possibilité la position horizontale : « *In bed I read Rolling Stone magazine. Sometimes I felt the whole world was converging on this little room* » (BS 62). La posture allongée du protagoniste, dans sa chambre d'adolescent, reflète une expérimentation du monde qui n'est plus de l'ordre de l'obéissance verticale. La lecture s'affirme plutôt comme un acte horizontal impliquant une collaboration entre le lecteur et le produit culturel représenté par le magazine. En outre, la chambre constitue le lieu où les personnages découvrent et partagent la *pop culture* londonienne des années 1970 : des posters de groupes de musique recouvrent les murs, les magazines dédiés à ces mêmes artistes jonchent le sol et la chambre résonne au rythme de la musique de ces stars du rock ou du punk. Le rapport antithétique entre la petite chambre (« *this little room* ») et le monde entier (« *the whole world* ») et, par extension, entre la sphère privée et publique, est ainsi remis en question. Le texte décrit la chambre comme un lieu de convergence où se diffuse la

¹⁷ Virginia Woolf, *A Room of One's Own*. Londres : Alma Classics, 2019 [1929].

musique londonienne du moment. Vecteur d'ébullition musicale plutôt que de cloisonnement, la chambre s'affirme comme un espace pratiqué par le biais des sensations et notamment l'écoute musicale. Par cette pratique sensorielle, Karim bascule du statut d'« habitant » à celui de « citoyen », participant de plain-pied à la culture musicale londonienne.

Outre l'éveil à la *pop culture* qu'elle offre, la chambre, espace de l'intimité par excellence, apparaît comme le lieu des délices corporels dans *The Buddha of Suburbia*. Les représentations fréquentes de matelas et autres lits de camp traduisent le relâchement du corps soustrait à la discipline du travail : « *lying smashed on mattresses in ruined houses rather than working in the machine* » (BS 94-95), « *Meanwhile Changez was getting better and better at lying on camp-beds, reading paperbacks* » (BS 97). La démarche, qui implique un certain nombre de codes et représente traditionnellement l'appartenance à une certaine classe, est ici détournée sur un ton comique et, par un glissement littéral, remplacée par une codification des manières de se conduire dans la sphère domestique. Le narrateur sous-entend que les personnages doivent apprendre à maîtriser différentes façons de s'allonger dans le lit afin d'appartenir à la jeunesse londonienne. Le lit représente également l'exploration des plaisirs charnels :

It was hot, and I lay naked on my back with Jamila beside me on the bed. I'd opened all the windows in the flat, drenching the atmosphere in car fumes and the uproar of the unemployed arguing in the street. Jamila asked me to touch her and I rubbed her between the legs with Vaseline according to her instructions, like 'Harder' and 'More effort, please' and 'Yes, but you're making love not cleaning your teeth.' (BS 107)

Le contact entre les corps dans l'espace intime de la chambre fait ressortir une pratique spatiale guidée par la logique du désir. Les relations sexuelles sont perçues comme une source de libération et d'émancipation. La force comique de ces passages, sans tomber dans le grotesque, permet de valoriser l'expérience corporelle pour elle-même en transcendant les frontières spatiales et linguistiques par le jeu érotique.

À l'instar de la position horizontale, le basculement vers la position assise dans l'espace domestique semble illustrer l'implantation dans la société, comme le révèle l'apparition du verbe « *sat* » à la fin du récit :

And so I sat in the centre of this old city that I loved, which itself sat at the bottom of a tiny island. I was surrounded by people I loved, and I felt happy and miserable at the same time. I thought of what a mess everything had been, but that it wouldn't always be that way. (BS 284)

Le jeu sur ce verbe dans le paragraphe de clôture du roman contribue à créer un effet de surprise comique. Tournant en dérision les codes du roman d'apprentissage, le texte offre alors une lecture littérale de la conclusion traditionnelle où le héros acquiert une place dans la société. Au lieu d'accéder à différents cercles sociaux fixes et abstraits à la fin du récit, le narrateur a gagné la possibilité d'évoluer dans des cercles géographiques modulables, puisque la notion de centre demeure très vague. Son appropriation de la ville se mesure donc à l'aune de sa capacité à dessiner des cercles fondés sur les sentiments (« *surrounded by people I loved* »), cercles au sein desquels il peut siéger. L'effet comique et décalé de ce dernier paragraphe provient également de l'anacoluthie qui rapproche sur le plan syntaxique le narrateur et la ville. Le verbe « *sat* » s'applique en effet aussi bien au narrateur (« *I sat* ») qu'à la ville (« *which itself sat* ») créant ainsi un effet miroir entre les deux sujets. Pourtant, cette identification du narrateur n'est pas le fruit d'une intégration sociale mais découle plutôt de l'immersion physique de Karim dans un espace singulier d'où rayonnent de multiples relations amoureuses, amicales ou familiales et dont il maîtrise les variations d'échelles. Le verbe *to sit*, dont la signification concrète renvoie à un état d'immobilité, acquiert ici, paradoxalement, une dimension mobile du fait de l'implication dynamique du narrateur au centre des cercles qu'il dessine symboliquement. Cette persistance du narrateur à employer des images liant la sphère domestique et publique souligne sa capacité à naviguer entre ces deux espaces. La constitution de ses propres cercles atteste une pratique singulière de

l'espace urbain et lui permet de prétendre au statut de citoyen.

I.B. L'appartement : un sas d'entrée dans la ville

Le roman *Brick Lane* explore le double processus de « dé-familiarisation » et de « re-familiarisation » de la ville qui affecte la protagoniste Nazneen lors de son arrivée dans la cité HLM de l'Est londonien. Catapultée d'un village du Bangladesh à une cité HLM de l'Est londonien, diaspora de la communauté bangladaise, Nazneen apprend graduellement à s'approprier le petit appartement qu'elle occupe, lequel constitue le premier contact avec la ville qui lui est étrangère. Sa perception de la ville est restreinte, en raison de la limitation de ses sorties dans l'espace public que lui impose son mari, coercition qui est une véritable pierre d'achoppement contre laquelle elle vient buter. De plus, la présence pesante de portes et de rideaux cloisonnant la cité HLM qu'elle occupe ne favorise pas les liens avec l'extérieur. Dès lors, son expérience de Londres est réduite à sa résidence dont la rue, Brick Lane, fait écho au titre du roman. La ville est décrite dans sa dimension matérielle : le titre est déjà un indicateur de matériaux et la narration nous plonge d'emblée dans un espace domestique surchargé où les meubles, évoqués sous forme de listes, encombrent un appartement exigu, produisant ainsi un effet de saturation. Transparaît ici une image terne et maussade d'un Londres domestiqué et obstrué, n'offrant aucune porte de sortie. Nazneen est isolée dans son appartement qu'elle perçoit comme un environnement cloisonné et « déshabité » où les portes sont pourvues de chaînes et les fenêtres de rideaux occultants : « *most of the flats that closed three sides of a square had net curtains and the life behind was all shapes and shadows* » (BL 17). Originnaire d'un village du Bangladesh, Nazneen est désorientée par ce nouvel environnement urbain marqué par l'étanchéité de la séparation entre espace privé et espace public. Accoutumée à faire communiquer la sphère domestique avec l'extérieur, elle perçoit cette nouvelle organisation dans son sens privatif.

Au sein de l'appartement, l'évolution de la posture de la protagoniste est déterminante et définit son rapport à la ville, à l'image du roman *The Buddha of Suburbia*. C'est à nouveau le désir de s'asseoir plutôt que la capacité de se mouvoir qui marque, de manière symbolique, la « re-familiarisation » avec son environnement urbain. Au début du roman, Nazneen mange debout dans la cuisine et cette position en suspens traduit son manque d'appropriation de la ville : « *she took a Tupperware container from the fridge and ate the curry cold, standing up against the sink* » (BL 187). La sédentarisation est perçue comme une entreprise difficile, comme en témoigne la protagoniste : « *how difficult it was, this business of sitting still* » (BL 102). La posture assise n'est d'ailleurs atteinte qu'à la fin du roman et s'accompagne d'un déplacement de la protagoniste de la chambre au salon : « *then she went to the sitting room and began to sew. After a short time the machine was idle and she only sat* » (BL 219), « *she longed to be in the flat, Karim with his magazine, she with her sewing* » (BL 285). La transition des temps grammaticaux du présent continu (« *sitting still* ») au prétérit (« *sat* ») symbolise une première étape de familiarisation avec l'appartement, au sein duquel la protagoniste a littéralement réussi à se faire une place (un « emplacement »). Fonctionnant presque comme un euphémisme, l'adverbe « *only* » (« *she only sat* ») suggère l'importance pour Nazneen d'occuper une position idoine, attestant ainsi une certaine maîtrise de l'environnement. La couture (« *she began to sew* »), sollicitant le sens du toucher, apparaît comme une pratique singulière de l'espace domestique. Cette activité est également tournée vers l'extérieur puisqu'à la fin du roman, la protagoniste vend les vêtements qu'elle fabrique aux Londoniens, participant ainsi à la vie économique de la ville. C'est donc bien par une pratique de l'espace domestique que Nazneen accède à l'espace public. Ce passage du statut d'« immigrée » (simple « occupant » de l'espace) au statut d'« habitante » puis de « citadine » est confirmé par son refus, à la fin du roman, de quitter Londres avec son mari pour rejoindre le Bangladesh. L'activité domestique qui lui permet de tisser des liens

économiques avec la ville semble avoir contaminé le tissu de son existence et l'avoir pour ainsi dire attachée à son environnement ; son choix d'apprendre à vivre seule est le reflet le plus manifeste de son lien d'appartenance à la ville de Londres.

C'est également dans sa pratique culinaire que la protagoniste peut renverser les frontières genrées de l'espace urbain, qui la cantonne au rôle de femme au foyer chargée de la cuisine. Elle est contrainte d'exécuter les mêmes tâches : « *Nazneen cleaned and cooked and washed* » (BL 41). L'accumulation de conjonctions de coordination (« *and* ») ainsi que le rythme ternaire participent à renforcer l'aliénation du corps provoquée par l'invariable répétition de son quotidien. Si elle est soumise au silence, sa voix s'exprime par la quantité d'épices qu'elle place stratégiquement dans ses plats, comme des métaphores de son mécontentement. Nazneen utilise le goût comme une arme pour lutter contre l'inaction de son mari face à la situation précaire de sa sœur au Bangladesh :

She stirred in chilli, cumin, turmeric and chopped ginger. The golden mixture blew fat, contented bubbles. Nazneen tasted some from a spoon and burned her tongue. But it was her heart that was ablaze, with mutiny.

Nazneen dropped the promotion from her prayers. The next day she chopped two fiery red chillies and placed them, like hand grenades, in Chanu's sandwich. (BL 63)

La protagoniste, après avoir goûté sa préparation se brûle la langue (« *burned her tongue* ») et cette brûlure est la manifestation physique de son cœur enflammé par la révolte (« *but it was her heart that was ablaze, with mutiny* »). Plus ou moins relevée, la nourriture reflète l'intensité des émotions de Nazneen. Si le goût s'affirme comme un miroir d'une bataille intérieure silencieuse, il détient également une fonction subversive, comme en témoigne l'ajout des deux piments, comparé à un jet de grenades, que la protagoniste place stratégiquement dans le sandwich de son mari (« *like hand grenades* »). La métaphore militaire parodie ici le thème du vaudeville. Transformé en un champ de bataille, l'espace domestique voit ses potentialités s'élargir et ses frontières avec l'espace public brouillées. De

plus, le lexique militaire appliqué au domaine culinaire bouscule les stéréotypes relatifs au genre. Le piment devient une arme de guerre que la protagoniste-femme-au-foyer, momentanément transfigurée en soldat, peut employer comme un moyen d'action pour se révolter contre la domination de son mari. Dès lors, la confection des plats devient pour elle une façon d'instiller une rébellion de l'intérieur et de contester la restriction spatiale et vocale des femmes dans l'espace urbain.

I.C. « *Her unknown intimates* »

Brick Lane s'applique tout particulièrement à explorer les relations de voisinage que se constitue Nazneen à son arrivée dans la cité HLM de Tower Hamlets, alors qu'elle ne connaît personne. La densité urbaine du Londres contemporain accroît la proximité entre les habitants de l'immeuble. Si celle-ci dérange la protagoniste au début du roman, elle facilite les rencontres, lesquelles jouent un rôle primordial dans l'appropriation de la ville par la protagoniste. En effet, Hélène L'Heuillet affirme que le voisinage est « emblématique des relations humaines à leur état premier »¹⁸. Les relations de voisinage ouvrent ainsi un premier espace de coexistence entre le privé et le public, posant les jalons de la coexistence sociale. Le récit restitue, avec finesse, la lente construction de ces rapports connexes et aléatoires, résultat d'un partage spatial plutôt que d'une identité partagée. L'intimité qui se forme est une sorte d'union libre, fondée sur la seule contiguïté topographique mais libérée de toute forme d'engagement¹⁹. Les liens humains rendus possibles par cette étroite collaboration sont à produire hors des contraintes liées aux règles de politesse et aux conventions, uniquement déterminés par le partage d'une même position spatiale. Ainsi, les descriptions de la voisine d'en face, que Nazneen aperçoit quotidiennement, illustrent la construction de ce lien. Dès le

¹⁸ Hélène L'Heuillet, *Du voisinage. Réflexions sur la coexistence humaine*. Paris : Albin Michel, 2016, p. 215.

¹⁹ *Ibid.*, Introduction.

début du roman, la protagoniste instaure une forme de communication non verbale avec celle qu'elle nomme « la femme tatouée » (« *the tattoo lady* ») :

Nazneen waved at the tattoo lady. The tattoo lady was always there when Nazneen looked out across the dead grass and broken paving stones to the block opposite. [...] Morning and afternoon she sat with her big thighs spilling over the sides of her chair, tipping forward to drop ash in a bowl, tipping back to slug from her can. She drank now, and tossed the can out of the window. [...]

The tattoo lady waved back at Nazneen. She scratched her arms, her shoulders, the accessible portions of her buttocks. She yawned and lit a cigarette. At least two thirds of the flesh on show was covered in ink. Nazneen had never been close enough (never closer than this, never further) to decipher the designs. (*BL* 17-18)

Par un signe de la main, les deux femmes initient un lien fondé exclusivement sur leur vis-à-vis quotidien. De fait, la femme aux tatouages n'existe que comme pure présence, par le fait simplement d'être là.

Le roman met en lumière la dimension proprement sensible de la constitution de ce lien, en accordant une place prépondérante aux différents sens, à l'exception de la vue. Si le visible est un élément clé du rapport de voisinage, la rencontre se fait davantage par la co-présence de contacts physiques. Se sentir, s'entendre et se toucher²⁰ sont les véritables éléments sensoriels de ces relations de promiscuité, à l'écart de la distance indépassable qu'insère la vue dans la relation à l'autre. Le roman privilégie ainsi la co-présence de contacts physiques. Dans un premier temps, posant son oreille contre la cloison, Nazneen perçoit à travers le mur les sons étrangers de la télévision, des toilettes ou des déplacements d'objets provenant des appartements mitoyens :

If she put her ear to the wall she could hear sounds. The television on. Coughing. Sometimes the lavatory flushing. Someone upstairs scraping a chair. A shouting match below. Everyone in their boxes, counting their possessions. In all her eighteen years, she could scarcely remember a moment that she had spent alone. Until she married. And came to London to sit day after day in this large box with the furniture to dust, and the muffled sound of private lives sealed away above, below and around her. (*BL* 24)

²⁰ *Ibid.*, p. 232.

Au début de son installation, ces sons atténués (« *the muffled sound of private lives* ») échouent à décompartmenter les vies recluses (« *sealed away* ») dans les appartements décrits comme des boîtes (« *boxes* »). Puis, petit à petit, les habitudes développent une certaine forme de familiarité :

Nazneen, on the short journey over from Seasalter House, began to strike up acquaintances. She nodded to the apoplectic man in vest and shorts who flung open his door every time she passed it in the harshly lit corridor. She smiled at the Bengali girls who chattered about boys at top volume on the stairs but fell silent as she passed. (BL 47)

À partir de gestes anodins, tels qu'un acquiescement ou un sourire, une communauté informelle émerge entre les résidents de la cité HLM. Au milieu du roman, Nazneen considère d'ailleurs ces interactions comme des apprentissages de la vie urbaine et des manières de la « réhabiter » :

In the late evening, to the sound of the walls that buzzed their eternal prayer of pipes and water and electricity, Nazneen clipped hair from her husband's nose. The quiet made Nazneen alert. All day and into the evening she was aware of the life around, like a dim light left on in the corner of the room. They used to disturb her, these activities, sealed and boxed and unnerving. When she had come she had learned first about loneliness, then about privacy, and finally she learned a new kind of community. The wife upstairs who used the lavatory in the night. She and Nazneen had exchanged only pleasantries but Nazneen knew her by her bladder. The milkman's alarm clock that told Nazneen the gruelling hours her neighbour must keep. The woman on the other side whose bed thumped the wall when her boyfriends called. These were her unknown intimates. (BL 181-182)

Le changement de perception marqué par le glissement du verbe « déranger » (« *disturb* ») vers celui d'« apprendre » (« *learn* ») ainsi que le rythme ternaire restituent les trois étapes de son apprentissage : la solitude, l'intimité et enfin la nouvelle forme de communauté, déployée grâce aux résonances sensorielles véhiculant un autre mode de relation à la ville (« *when she had come she had learned first about loneliness, then about privacy, and finally she learned a new kind of community* »). Ce sont les relations sensorielles articulées aux rythmes corporels quotidiens (les besoins organiques, la sonnerie du réveil ou les activités sexuelles) qui tissent les liens d'une communauté paradoxale rassemblant d'« intimes étrangers » (« *unknown* »)

intimates »). Ces liens de voisinage font apparaître une éthique proprement géographique²¹, telle que la conçoit Hélène L’Heuillet, puisque c’est la proximité spatiale qui instille l’intimité. La familiarité physique entre des étrangers devient alors un point d’ancrage pour Nazneen et accroît sa familiarisation avec l’environnement urbain, véhiculant un autre mode de relation à la ville (« *she was aware of the life around her* »). Ce nouveau sentiment d’appropriation que développe l’immigré, se constituant un logis à la croisée de plusieurs habitats²², est perceptible à travers la métaphore des bourdonnements des tuyaux électriques qui résonnent comme des prières coraniques (« *the sound of the walls that buzzed their eternal prayer of pipes and water and electricity* »). Au carrefour des cultures, cette image mêle le rituel religieux auquel s’adonne Nazneen avec les activités quotidiennes des voisins et témoigne ainsi d’une coexistence sensible qui excède les différences culturelles et religieuses. L’éthique géographique du voisinage présente le seuil ou le palier non pas comme une limite, mais comme une ouverture, un champ dans lequel s’entremêlent le soi et l’autre. Nazneen ne se pense plus comme une individualité mais comme un être social intimement lié à ses voisins. Ce champ rejoue les délimitations entre la vie privée et publique et permet aux habitants d’explorer la vie urbaine, à la fois au-dedans et hors de chez eux.

La sphère domestique est donc présentée comme un espace ouvert, propice à la formation de liens informels à petite échelle. Si l’appréhension de la ville s’épuise dans ce réseau restreint de relations, ce rétrécissement d’échelle n’est cependant pas réducteur, car c’est bien au sein de la maison ou de l’appartement que les protagonistes développent une pratique spatiale. La sphère domestique est alors érigée en lieu de construction et de transformation des personnages : de l’instabilité des postures à l’expérimentation des sens, de

²¹ *Ibid.*, p. 235.

²² Benzi Zhang cité par Jonathan Rollins, « Post-diaspora and the Poetics of ‘What?’ », *art cit.*, p. 105.

la fixité des corps à la singularité de leur expression, chacun se découvre, en même temps qu'il domestique son environnement. Ainsi, le degré d'appropriation de l'environnement urbain est perceptible au travers de la posture adoptée au sein de l'espace domestique. J'examinerai ensuite comment le primat accordé au corps domestique rend possible l'émergence d'une communauté du sentir et bouleverse la segmentation de l'espace rationnel.

II. Déplacement du champ perceptif : du sens visuel aux autres sens

L'exploration de la sphère privée permet l'avènement du corps dans sa dimension sensorielle. À rebours du discours technologique désincarné et soumis au règne du visible, les romans déplacent les repères du champ perceptif : ils substituent au hors-champ de l'espace panoptique du pouvoir un nouveau champ, dans lequel se déploie un large éventail de sensations entremêlées, ce que David Howes appelle « intersensorialité » (« *intersensoriality* »²³). Les romans examinent les poches de résistance du sensible qui jaillissent dans l'espace urbain rationalisé. J'adopterai ainsi une approche phénoménologique afin de saisir comment la sensorialité structure l'espace urbain. Comme l'énonce Bertrand Westphal, la sensorialité « permet une conformation de l'individu au monde » et « concourt à la structuration et à la définition de l'espace »²⁴. Reprenant la thèse de Maurice Merleau-Ponty, selon laquelle le corps est partout et définit notre rapport au monde²⁵, j'étudierai la ville telle qu'elle est définie par nos perceptions. À l'opposé des discours urbains qui objectivent et distribuent les corps, Merleau-Ponty fait rejaillir la « chair »²⁶ sous les mots, laquelle constitue tout rapport au monde. Ainsi, les romans présentent la ville comme une

²³ David Howes, *Empire of the Senses*, op. cit., p. 12.

²⁴ Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit, 2007, p. 216.

²⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 164.

²⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p. 313.

construction multisensorielle²⁷, résultat d'une collaboration des sens du toucher, de l'odorat, du goût et de l'ouïe. J'examinerai comment la ville naît au travers du parcours sensoriel des protagonistes et évolue au gré de leurs états hybrides et transitoires. Si *Brick Lane* semble jouer sur l'odorat, diffusant de multiples effluves, *The Buddha of Suburbia* met particulièrement à l'honneur la perception haptique à travers l'exploration de la sexualité. Mon étude se penchera sur les rapports principalement corporels qu'entretiennent les personnages avec la ville ainsi que les différents types d'affects que celle-ci génère : sentiments, émotions, plaisirs, désirs²⁸.

II.A. Intersensorialité

J'examinerai les textes à l'aune des perceptions sensorielles en fondant mon étude sur le tournant sensoriel (« *sensorial turn* ») des années 1980, qui place les cinq sens au centre des analyses littéraires. Je montrerai que les personnages s'incorporent à la ville et en deviennent des habitants à part entière par le biais d'un développement des sens. Alors que les dispositifs s'efforcent de faire disparaître le corps de la ville dans sa dimension sensorielle et expressive, les personnages introduisent un nouveau mode d'appréhension de la ville, qui substitue au primat rationnel et scientifique de l'objectivité celui du sentir. Une analyse sensorielle des textes s'impose d'autant plus dans *The Buddha of Suburbia* et *Brick Lane* qui représentent des zones de « contacts culturels ». Dans ces espaces de contacts, plusieurs champs sensoriels circulent, se rencontrent et interagissent, mettant en évidence le rôle des immigrés dans la construction multisensorielle de la ville, comme l'affirme David Howes : « *In situations of culture contact, indigenous sensory values will continue to circulate at the*

²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Le monde sensible et le monde de l'expression*, éd. Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen. Genève : Métis Presses, 2011, p. 116.

²⁸ Anibal Frias, « Une introduction à la ville sensible », *art. cit.*, p. 31.

same time as a foreign sensory order is being impressed upon the local population »²⁹. La découverte de la ville nécessite des ressources sensorielles qui échappent au modèle sensoriel unique de la vue sur lequel se fonde le regard oppressant des dominants³⁰. En prenant appui sur l'ouvrage de Claire Chambers³¹, qui se situe dans la lignée des études de David Howes, je montrerai que les sens font partie d'un système hiérarchique et que les romans se détournent du primat de la vue pour explorer l'odorat et le toucher, jusque-là dévalorisés. La scène de clôture de la patinoire dans *Brick Lane* met en avant l'épanouissement sensoriel de la protagoniste. Les yeux bandés, suivant les directives de ses filles qui lui font la surprise d'une sortie improvisée à la patinoire, Nazneen semble littéralement faire corps avec la ville :

'Walk with your eyes closed.'

She felt the breeze against her skin, the warmth of the sun against her eyelids, the hair that tickled her cheek. As she walked she was aware of each step, testing out the mechanics of her legs. [...]

The girls guided Nazneen along with one hand on hers and the other in the small of her back. Nazneen heard voices, the ones that passed her and the ones that melted far away. She heard music played on strings and piped from on high. There were thuds too, like boots having the mud knocked off them. And a faint whooshing that came and went like the wind in a tunnel.

'Where are we?'

'You sit here with Razia. We'll organize everything.'

'Shall I peep?' she said to Razia, when she could tell that the girls had gone.

'You could try,' said Razia, 'but then I'll have to poke your bloody eyes out.'

Nazneen rested her arms on the table. She could smell fried food, old leather, the warm, used smell of air that has been in countless nostrils, a hint of talcum powder, furniture polish and the sharp skin of limes. She breathed deeply. It was the furniture polish that smelled of limes. (BL 491-492)

Dans cet extrait, c'est comme si l'obstruction de la vue permettait aux autres sens de s'ouvrir. Tout d'abord, le toucher enclenche un dialogue épidermique avec la ville : « *she felt the breeze against her skin, the warmth of the sun against her eyelids, the hair that tickled her cheek* ». La sensation de la brise contre la peau, la chaleur du soleil sur les paupières, mêlées au chatouillement des cheveux contre la joue, semblent éveiller les différentes parties du

²⁹ David Howes, *Empire of the Senses*, op. cit., p. 11.

³⁰ Le regard du colon (« *the colonial gaze* ») constitue entre autres un thème central des textes postcoloniaux qui explorent la vision comme enjeu central de pouvoir.

³¹ Claire Chambers, *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. Londres : Palgrave Macmillan, 2019.

corps comme autant de capteurs sensoriels interdépendants. Puis, c'est l'ouïe qui prend le dessus et rend compte des sons d'intensité variable, plus ou moins audibles ou distincts : « *There were thuds too, like boots having the mud knocked off them. And a faint whooshing that came and went like the wind in a tunnel* ». Nazneen distingue les sons sourds (« *thuds* ») des sifflements légers (« *a faint whooshing* »). Par ailleurs, si le passage semble obéir à un déploiement linéaire des différentes dimensions sensorielles, en passant du toucher à l'ouïe puis à l'odorat, les sensations, elles, se mêlent les unes aux autres, circulant sans hiérarchie. La synesthésie opère à tous les niveaux : le toucher est présent dans les expériences sonores à travers des comparaisons relevant du tactile. Par exemple, le bruit sourd, pris dans un jeu de texture, est assimilé au geste que l'on effectue pour se débarrasser de la couverture de boue sur les bottes ; l'effacement des voix (« *the ones that melted far away* ») est décrit en termes de réaction thermique, comme si elles se liquéfiaient. De plus, la dimension sonore est perceptible à travers les allitérations et assonances qui guident et perturbent l'oreille du lecteur. À la fin du passage, alors que Nazneen conserve les yeux bandés, c'est le contact avec la table qui libère les sensations olfactives : « *She could smell fried food, old leather, the warm, used smell of air that has been in countless nostrils, a hint of talcum powder, furniture polish and the sharp skin of limes. She breathed deeply. It was the furniture polish that smelled of limes* ». Dans les odeurs de friture et de cuir s'immiscent celles de l'air chaud respiré et de l'acidité du zeste de citron, donnant ainsi du relief à l'inhalation par la mixture des qualités olfactives avec les qualités thermiques (« *warm* ») et tactiles (« *the sharp skin of limes* »).

Ainsi, à la subordination des sens assujettis au regard panoptique se substituent des poches sensibles de résistance où les sens collaborent, faisant émerger une « ville sensorielle » diamétralement opposée à la « ville-concept »³². Régie par l'empire des signes,

³² Voir partie 1.

« la ville-concept » utilise la vue comme outil de surveillance pour figer le corps des résidents londoniens, voués à déambuler dans un espace circonscrit. Le texte insiste sur la dimension carcérale des panneaux d'interdiction placardés sur les murs de la cité HLM de Tower Hamlets :

The sign screwed to the brickwork was in stiff English capitals and the curlicues beneath were Bengali. No dumping. No parking. No ball games. Two old men in white panjabi-pyjama and skullcaps walked along the path, slowly, as if they did not want to go where they were going. A thin brown dog sniffed along to the middle of the grass and defecated. The breeze on Nazneen's face was thick with the smell from the overflowing communal bins. (BL 18)

Vissée (« *screwed* ») et exhibant des lettres raides (« *stiff English capitals* »), la pancarte, tel un grillage, a pour effet de crisper les corps dont la substance est oblitérée, comme l'indique la répétition du privatif « *no* ». La lecture des pancartes interdisant les jeux et toute forme de débordement entraîne l'amenuisement plutôt que l'épanouissement des corps et rend impossible toute flânerie³³. En réaction aux signes visuels injonctifs et panoptiques, symptomatique d'une langue désensibilisée parce que rationalisée, le texte s'imprègne des odeurs nauséabondes de déjections canines ou des poubelles collectives se propageant de manière invisible, comme une provocation à l'intention des signes écrits. Ce déplacement du champ perceptif participe de la « redistribution du sensible »³⁴, selon les termes de Jacques Rancière. Il opère comme agent de renversement de sa configuration hiérarchique actuelle qui ordonne, divise et exclut³⁵. L'exploration de la pluralité des sens dans les romans implique alors l'invention d'une langue incarnée et sans cesse retravaillée par les sensations. Cette langue prépare l'avènement d'une communauté du sentir. À ce titre, le texte fictionnel acquiert une fonction politique subversive puisqu'il promeut un autre type de sensibilité fondé sur l'oscillation des synthèses sensibles, lesquelles permettent de vitaliser les corps

³³ Voir partie 1.

³⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, Esthétique et politique*. Paris : La fabrique, 2000.

³⁵ Sten Pulz Moslund, *Literature's Sensuous Geographies: Postcolonial Matters of Place*. New York : Palgrave Macmillan, 2015, p. 48.

scrutés et stigmatisés par le discours rationnel de la ville et ainsi de leur redonner leur puissance d'expression. Cette oscillation, David Howes la nomme « intersensorialité » (« *intersensoriality* »³⁶). Par ce concept, il explique que même si une certaine branche de perception peut dominer, elle est toujours nouée aux « fibres de notre existence multisensorielle » : « *The concept of intersensoriality reminds us that, no matter how prominent or engrossing one strand of perception may appear, it is still knotted into the fibers of our multisensory existence* »³⁷. Il montre également que la multi-direction des sens agit directement sur la multiplication des significations ou idéologies, conférant une valeur politique aux sens³⁸, comme le suggère le titre de son ouvrage *Empire of the Senses*. Les romans replacent ainsi la ville au cœur des mouvements sensoriels, à même le corps de ses habitants.

II.B. Respirer la ville

Dans *Brick Lane*, Nazneen appréhende la ville principalement par le biais de l'odorat, si bien que Claire Chambers qualifie le roman de « fiction d'olfaction » (« *fiction of olfaction* »³⁹). Cette dernière explique que l'odeur a longtemps été dévaluée car elle était perçue comme un sens féminin associé au corps, aux onguents et aux parfums qui l'embaument⁴⁰. L'historien Alain Corbin affirme que l'odorat se situe tout en bas de l'échelle des sens et que son développement fugace est contraire au mouvement de la pensée⁴¹. Il associe l'odorat au « sens du désir, de l'appétit, de l'instinct » et ajoute à son propos :

³⁶ David Howes, *Empire of the Senses*, *op. cit.*, p. 9, 12.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.* C'est également ce que suggère le critique Raymond Williams par son expression de « structures des sentiments » : « nous nous intéressons aux significations et aux valeurs en tant qu'elles sont vécues et ressenties. [...] non pas les sentiments en tant qu'opposés à la pensée, mais la pensée comme sentiment et le sentiment comme pensée » (Raymond Williams, *Marxism and Literature*. Oxford : Oxford UP, 1977, p. 132). Le sentiment est considéré comme une valeur ; il façonne l'idéologie qui la modèle en retour.

³⁹ Claire Chambers, « Fiction of Olfaction: Nadeem Aslam's MAPS for LOST LOVERS and Monica Ali's *Brick Lane* », dans *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*, *op. cit.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 73.

⁴¹ Alain Corbin, *Le Miasme et la Jonquille*. Paris : Flammarion, 2016, p. 13.

« celui-ci porte le sceau de l'animalité. Flairer assimile à la bête »⁴². Selon lui, la ville a longtemps développé des stratégies de désodorisation, car les excréments et les effluves corporelles étaient considérés comme des empiètements sur le territoire⁴³. D'autre part, l'historien dévoile la face cachée de ce sens qui privilégie la réminiscence et révèle la coexistence du moi et du monde⁴⁴. Si la ville rationnelle aseptise l'espace, je montrerai que le roman crée une carte olfactive, modulant et déformant les réalités urbaines en fonction de leurs sollicitations olfactives passées, présentes et futures.

Ce sont tout d'abord les odeurs de cuisine d'enfance du village natal de Nazneen au Bangladesh qui embaument les premières pages du roman : « *The scent of fried cumin and cardamom drifted over the compound* » (BL 12). Puis, le souvenir de ces odeurs parfumées d'épices ou de fleurs ressurgit dans la partie consacrée à la vie de Nazneen à Londres vingt ans plus tard : « *For a couple of beats, she closed her eyes and smelled the jasmine that grew close to the well* » (BL 76). L'odorat fonctionne en réelle opposition avec la vue car ce n'est qu'après avoir fermé les yeux que l'effluve du jasmin surgit et crée un pont reliant la vie passée et présente de la narratrice, contribuant ainsi à rendre caduque toute distinction spatiale et temporelle. Le récit brouille la topographie réelle pour épouser le répertoire olfactif de la narratrice. Enfin, dans la dernière partie, après un ultime saut temporel de dix ans, c'est le souvenir lui-même de son enfance qui se transforme en senteur et sa puissance est telle que l'odorat prend le pas sur la vision : « *Sometimes a picture would come. Vivid; so strong she could smell it* » (BL 217). Le terme d'« image » (« *picture* ») et l'adjectif « vivide » (« *vivid* ») sont détournés de leur connotation optique au profit du champ olfactif. Cette infiltration de l'olfactif dans le visible n'est pas un égarement sensoriel mais une manière de nous mettre sur la trace de l'invisible.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 166.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

Ces souvenirs de parfums d'orient imprègnent le texte et créent d'emblée un contraste avec l'air poisseux de l'Est londonien :

A thin brown dog sniffed along to the middle of the grass and defecated. The breeze on Nazneen's face was thick with the smell of overflowing communal bins. (BL 18)

A fresh dog turd steamed gently on black tarmac. The concrete had been covered over, and the tarmac smelled of rubber and essence of car fume. It undermined the smell of shit, even when Nazneen stepped over the mess. (BL 143)

Dans la première partie du roman, la ville de Londres est littéralement « odorée » à partir des exhalaisons pestilentielles que dégagent les excréments canins, l'odeur des poubelles et les fumées d'essence. À son arrivée dans l'environnement londonien, Nazneen semble incapable de cuisiner, comme en témoigne l'absence du champ lexical des odeurs au début du roman. Elle s'interrompt au milieu de la découpe des ingrédients (« *Nazneen sipped her tea. It was ten past five and all she had done was chop two onions* » (BL 27)) ou consomme les plats froids directement dans leurs tupperwares (« *She got out the Tupperware containers of rice and fish and chicken and took a spoon from the drawer* » (BL 40)). Pourtant, si le début du roman offre une représentation quelque peu stéréotypée du contraste entre les senteurs du Bangladesh et les puanteurs ou l'absence d'odeur de l'Est londonien, le texte brouille rapidement cette première opposition en créant tout un réseau d'échos entre les deux systèmes olfactifs, de sorte que ceux-ci coopèrent dans une « dissonance unifiante » (« *a connective dissonance* »⁴⁵). L'ouverture des fenêtres de l'appartement intensifie encore un peu plus les interactions olfactives, à la manière de vases communicants : « *She looked down into the courtyard. Two boys exchanged mock punches, feinting left and right. Cigarettes burned in their mouths. She opened the window and leaned into the breeze* » (BL 40), « *the warm, used smell of air that has been in countless nostrils* » (BL 491). Se dessine, en creux

⁴⁵ Claire Chambers, « Fiction of Olfaction: Nadeem Aslam's MAPS for LOST LOVERS and Monica Ali's *Brick Lane* », *op. cit.*, p. 73.

de cette expérimentation sensorielle, une véritable carte olfactive sur laquelle les tracés des frontières sont repoussés par des mariages d'odeurs inédits. À rebours des politiques hygiénistes de la ville, lesquelles dénoncent l'empiètement spatial en s'efforçant d'en dissimuler les miasmes, le roman célèbre ici le réseau olfactif comme condition de possibilité de la redistribution du sensible entre espace privé et public, entre soi et l'autre. Les odeurs multiples et complexes qui émanent de la ville suppléent à la mémoire olfactive du Bangladesh qui prédomine dans les premiers moments du roman. Le nez constitue ainsi l'organe par lequel Londres peut être appréhendée, représentée et apprivoisée. Le texte s'attarde ainsi sur l'air que l'on respire, cette présence invisible, impossible à circonscrire et communément partagée, qui fonctionne à la manière d'un conduit sensoriel connectant Nazneen à toute la ville. Le déplacement de l'air, transporteur d'odeurs multiples, renvoie dès lors à une traversée par-delà les frontières de genre, de race et de culture⁴⁶. Cette pratique de l'odorat revêt une dimension démocratique, puisque l'air traverse les narines de chaque habitant de Londres sans distinction quelconque. Ainsi, la dimension politique des sens apparaît dans toute sa clarté et c'est bien un « partage du sensible »⁴⁷, selon les termes de Jacques Rancière, qui est en jeu dans le roman. À la fin du roman, Nazneen acquiert un odorat si aiguisé qu'elle devient capable de contribuer à la production de nouvelles odeurs :

She chopped onion, garlic and ginger, dropped a portion into the lentils and put the rest in the frying pan with some oil. A teaspoon of cumin, a pinch of turmeric and some chilli went into the pot. When the onion started to turn, she split eight cardamoms with her teeth to release the little black seeds and threw them into the frying pan. She sprinkled on a few cloves, three bay leaves and some coriander seeds. The spices began to catch and gave off their round and intricate smell. It was a scent that made all others flat; it existed in spheres, the others in thin circles. Nazneen leaned over the frying pan. The coriander seeds began to jump. She lowered the heat. She pushed aside a box to make more space on the work surface. (BL 478)

Chaque étape de la préparation du plat est minutieusement relatée afin de faire parvenir les

⁴⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁷ Jacques Rancière, *Le partage du sensible, Esthétique et politique, op. cit.*

senteurs de chaque ingrédient au fil de leur découpage et de leur cuisson à la poêle. Ainsi, le détachement des graines de cardamome de leur enveloppe est décrit comme une libération à la fois olfactive et spatiale (« *she split eight cardamoms with her teeth to release the little black seeds and threw them into the frying pan* »). La poêle offre littéralement un espace de circulation pour les graines, espace dans lequel la diffusion des parfums est stimulée par la source de chaleur. De la même manière, les sautilllements des graines de coriandre rendent visibles l'effusion des senteurs (« *the coriander seeds began to jump* »). La visualisation olfactive est rendue encore plus probante par le procédé de spatialisation des odeurs en différentes formes circulaires (« *It was a scent that made all others flat; it existed in spheres, the others in thin circles* »). Le vocabulaire géométrique introduit différents types de surface (plane et en trois dimensions) et renvoie à l'imaginaire agonistique du ring de combat. Dans cette confrontation, la domination d'une odeur sur une autre se mesure en termes de gain ou de perte de surface : les odeurs plus discrètes sont contenues dans des cercles fins qui évoluent sur une surface plane alors que les odeurs plus marquées foisonnent à l'intérieur de cercles aux périmètres plus larges. La fin du passage suggère ainsi que le texte, tout comme le plan de travail de la cuisine, semble aménagé pour agrandir l'espace dédié aux odeurs (« *she pushed aside a box to make more space on the work surface* »).

Outre les épices, la senteur rafraîchissante du citron revêt une fonction d'orientation déterminante pour le roman, comme le souligne Claire Chambers⁴⁸. Ce parfum frais est associé à Karim, l'amant de la protagoniste :

Nazneen moved past him to get the milk. He smelled of detergent. A crisp, citrus smell of clean clothes. (BL 233)

And he prayed in her home several more times. As he took the mat from her, the tips of their fingers found each other and she smelled the crisp smell of his shirt. The smell of limes. (BL 244)

⁴⁸ Claire Chambers, « Fiction of Olfaction », *op. cit.*, p. 99.

She ran a damp cloth over the keyboard. He was close enough to smell: limes and cloves and the lingering afterburn of sex, washed away but still there if you knew about it, like a removed stain. (BL 345)

‘Let’s walk.’ He still smelled of limes. (BL 449)

L’odeur rafraîchissante de l’agrume, comme une tâche invisible (« *like a removed stain* »), suggère la présence de Karim. Elle guide Nazneen à la manière d’un fil d’Ariane dans l’appropriation de son corps et, par extension, de la ville. L’arôme de citron constitue ainsi le point cardinal de la carte olfactive de Londres, comme en atteste le dénouement du roman dans la scène de la patinoire :

She could smell fried food, old leather, the warm, used smell of air that has been in countless nostrils, a hint of talcum powder, furniture polish and the sharp skin of limes. She breathed deeply. It was the furniture polish that smelled of limes. (BL 491)

L’énumération écarte toute tendance à la catégorisation ou au cloisonnement des odeurs en mettant en évidence leur porosité, leur caractère inexorablement hybride et composite. La scène finale de la patinoire montre que de nouvelles associations olfactives se produisent et viennent bouleverser les associations antérieures faites au contact de la vie urbaine. En effet, le parfum d’agrume s’enchevêtre avec les odeurs de l’espace public de la ville britannique telles que la friture, le cuir, le talc et le produit de cirage. L’association entre l’odeur corporelle de Karim et celle du produit de cirage illustre parfaitement les alliances olfactives produites au gré des pérégrinations de Nazneen. Si la ville est perçue en termes de contrastes de senteurs au début du roman, ces contrastes s’effacent progressivement pour laisser place à un répertoire d’odeurs unique qui transcende les frontières spatio-temporelles, incluant aussi bien les odeurs passées et présentes, du Bangladesh et de Londres, de l’espace domestique et public. Cette pratique sensorielle de l’espace londonien permet à Nazneen de s’agglomérer à la ville et d’accéder au statut de citadine.

II.C. « Diadermes »

J'explorerai comment le sens du toucher est célébré dans le roman *The Buddha of Suburbia*, notamment par le biais de l'érotisme, de la sensualité et du plaisir sexuel⁴⁹. Je montrerai que le toucher, largement écarté et longtemps dévalué par la critique littéraire, est réhabilité dans le roman. Les contacts de la peau mettent en relief cette présence des corps dans la ville, contribuant à réincorporer ces derniers dans l'espace urbain en dépassant les frontières entre espace privé et espace public. Le texte construit ses rapports à partir des contacts de proche en proche, d'un corps à l'autre et des corps au corps de la ville en faisant émerger un dialogue entre des épidermes que j'appelle « diadermes » au sein d'une « communauté intercorporelle ». La prédominance du toucher dans le roman illustre la théorie de Maurice Merleau-Ponty, selon laquelle le toucher rend compte de notre présence à soi⁵⁰. En effet, « toucher, c'est se toucher »⁵¹, c'est-à-dire que, à chaque fois que nous touchons le monde extérieur, nous nous touchons également. Il existe donc une continuité entre le touchant et le touché. Aucune approche phénoménologique de la ville ne peut donc faire l'économie du corps. Dans *The Buddha of Suburbia*, la ville est principalement explorée par le sens du toucher, comme le souligne Claire Chambers⁵². Recouvrant tout le corps, la peau constitue le récepteur prééminent des sensations tactiles et le déclencheur chronique des multiples sensorialités. Le toucher semble donc indissociable des autres sens⁵³ et permet de rejouer l'espace sensoriel indépendamment de la position panoptique. En opposition avec le regard qui peut se poser d'une façon distante et surplomber la ville en la survolant, détaché du caractère somatique des relations qui la composent, l'haptique montre qu'une vue

⁴⁹ Claire Chambers, « 'I Wanted a Human Touch': Hanif Kureishi's *The Black Album* », dans *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁰ « Entre la main et la main se fait une sorte de recroisement », Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Folio, 1985, p. 21.

⁵¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 308.

⁵² Claire Chambers, « 'I Wanted a Human Touch': Hanif Kureishi's *The Black Album* », *op. cit.*, p. 40.

⁵³ Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, *op. cit.*, p. 308.

d'ensemble est impossible et que l'espace au contact des corps ne connaît les choses que de manière successive, partie par partie. Le roman oppose ainsi la transcendance de l'optique à l'immanence de l'haptique. L'épiement entre voisins caractérise de manière paradigmatique le motif de la surveillance optique :

'It's not necessary, Mum. There isn't another house that can see us for a hundred yards – unless they're watching through binoculars.'
'That's exactly what they are doing,' she said.
I pulled the curtains on the back garden. (BS 4)

La plaisanterie du narrateur est détournée et rendue littérale par la mère du protagoniste qui insiste sur l'excès de voyeurisme dans la banlieue de Bromley, comme le suggère l'image des jumelles. Tirant les rideaux, le narrateur nous invite à échapper à l'empire du visible et à nous blottir dans l'intimité du texte. La vue, fondée sur le rapport entre un sujet qui regarde et un objet regardé, se heurte au contact non réglementé et non contrôlé des corps dans l'espace privé. Invisible et non-verbalisé, le contact physique interroge les normes et s'affirme, d'une part, comme une puissance subversive de redistribution du sensible, et d'autre part, comme une puissance extensive de réincorporation des corps urbains. En puisant dans les relations illicites – les adultères entre le père du protagoniste Haroon et Eva, ou entre le protagoniste et Jamila ou encore la relation entre le protagoniste et Charlie – le roman fait des interactions corporelles et sexuelles la pierre de touche de toute construction intime de soi. Le toucher permet en quelque sorte d'habiter son corps ; en atteste la construction charnelle de l'identité de Karim. Dès le début du roman, le texte met en exergue le caractère sensuel de la rencontre entre les corps des deux jeunes hommes, Karim et Charlie, cachés dans le grenier :

I laid my hand on Charlie's thigh. No response. I rested it there for a few minutes until sweat broke out on the ends of my fingers. His eyes remained closed, but in his jeans he was growing. I began to feel confident. I became insane. I dashed for his belt, for his fly, for his cock, and I took him out into the air to cool down. He made a sign! He twitched himself! Through such human electricity we understood each other.

I had squeezed many penises before, at school. We stroked and rubbed and pinched each other all the time. It broke up the monotony of learning. But I had

never kissed a man.

‘Where are you, Charlie?’

I tried to kiss him. He avoided my lips by turning his head to one side. But when he came in my hand it was, I swear, one of the preeminent moments of my earlyish life. There was dancing in my streets. My flags flew, my trumpets blew! (BS 17)

Le contact de la main sur la cuisse génère une relation entre deux corps que j’appelle « diasomatique » puisqu’elle articule les tressaillements et soubresauts du corps du premier (« *no response* », « *he twitched* », « *in his jeans he was growing* », « *he made a sign* ») et l’excitation sexuelle du corps du second (« *I dashed* », « *I took him out into the air* »). Le rapport sexuel substitue à la dualité du sujet et de l’objet celle du touché et du touchant⁵⁴. Sur la base d’une commutation charnelle, le roman construit ses rapports tactiles en annihilant toute verticalité dans l’échange et en privilégiant l’appréhension partielle et progressive de l’autre sur sa connaissance générale et abstraite, dans le cadre d’échanges que je nomme « diadermes ». Dans cette scène, le contact physique est intimement lié à un moment de révélation pour le protagoniste. Cette découverte est traduite par le biais d’une métaphore de la ville reflétant l’espace corporel : « *But when he came in my hand it was, I swear, one of the preeminent moments of my earlyish life. There was dancing in my streets* ». L’acmé de l’orgasme dans le grenier et la possession du corps de Charlie sont transposées dans une danse dans les rues de la ville en ébullition. Cette interférence entre le plaisir sexuel et la déambulation dans la rue rend compte de la pénétrabilité des espaces corporels, du corps individuel au corps de toute une rue ; elle s’élargit même au corps de la nation tout entière comme le suggère l’image métaphorique qui se poursuit : « *My flags flew, my trumpets blew!* ». L’itération du pronom personnel « *my* » et la rime en « *lew* » parodient l’air d’un hymne national. En superposant de manière hyperbolique la jouissance érotique et l’acclamation patriotique, le texte montre que le « diaderme » agit comme un moteur de réincorporation des corps dans l’anatomie urbaine et nationale. Le jeu d’articulations des

⁵⁴ *Ibid.*, p. 308.

échelles spatiales (le grenier, la rue et enfin la nation) et l'entrelacement de la sphère la plus intime avec la sphère commune contribuent à fluidifier les constructions identitaires par-delà le binarisme du genre et la normativité des relations hétérosexuelles.

De plus, outre les nombreuses relations sexuelles, la majorité des relations interpersonnelles sont de nature tactile. La profusion de baisers et de caresses en est une illustration :

When the front door was safely shut and we'd moved into the darkness of the hall, Eva hugged Dad and kissed him all over his face, including his lips [...] when she kissed me on the lips too. (BS 9)

He grabbed me and pulled me to him and started to kiss me, on the cheeks and nose and forehead and hair. It was crazy. I nearly dropped my bike. Passers-by were startled [...] I pulled away from Dad and started to run. (BS 67)

I was being kissed a lot lately: I needed the affection, I can tell you. Anybody could have kissed me and I'd have kissed them right back with interest. (BS 68)

Le visage tout entier de Karim se voit sans cesse recouvert de baisers par Eva, son père et ses différents partenaires, comme si le contact de la bouche sur la surface de la peau déclenchait une effusion de tendresse impossible à contenir. En proie au désir, la bouche ne peut s'arrêter d'embrasser le nez, le front et les cheveux, et Karim, pris d'assaut par ces baisers et au bord de la chute, se voit contraint de repousser son père. Le baiser apparaît également comme un contact incontrôlable dans la mesure où il interrompt à plusieurs reprises la narration. Si le personnage est souvent le récepteur de baisers, il aimerait pouvoir les donner en retour (« *I'd have kissed them right back with interest* »). Cette profusion extravagante d'affections générées par le désir excessif que suscite le rapport entre l'orifice de la bouche et la surface de la peau vient perturber les pratiques conventionnelles et régulées entre les corps. Ces scènes de baisers contaminent également le corps du lecteur par le déclenchement du rire que leur caractère excentrique provoque. Ce déversement affectif met en relief ce que Mikhaïl Bakhtine nomme « le corps grotesque » : « ce corps ouvert, non-prêt (mourant-naissant-à-

naître) n'est pas franchement délimité du monde : il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses »⁵⁵, « il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps ; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier »⁵⁶. La multiplication des contacts physiques dans le roman ainsi que l'interaction constante entre l'organisme et son environnement décrivent la porosité des frontières entre le corps et le monde, caractéristique du « corps grotesque ». Les personnages s'approprient donc la ville par l'épanchement et l'absorption des corps dans une vitalité qui transcende les frontières physiques et symboliques de la cartographie de Londres.

Le « diaderme » s'étend également à la sphère du travail manuel. Les personnages bâtissent leur maison et leur appartement et participent ainsi à la production d'une nouvelle capitale en accord avec leurs désirs. Acteurs de la transformation de la banlieue, les personnages prennent l'habit de l'ouvrier (« *we laboured* ») afin de rénover la maison pavillonnaire d'Eva, l'amie du père du protagoniste :

Eva knew what she wanted: she wanted the whole house transformed, every inch of it, and she wanted energetic, industrious people around her. We got down to it immediately. With relief, I abandoned any pretence at being clever and became a mystic assistant labourer. I did the carrying and loading and smashing, Eva did the thinking, and Ted ensured her instructions were carried out. Dad fastidiously avoided the whole muck of building, once spitting an Arab curse at us: 'May you have the builders.' Ted replied with an obscurity he thought would delight Dad. 'Haroon, I'm kissing the joy as it flies,' he said, laying into a wall with a hammer. The three of us worked together excellently, elated and playful. [...] We laboured for her because we liked her, but she tolerated no lazy work: she was a perfectionist and she had taste, insisting on only the best materials, which was unusual in the suburbs, where Victorian or Edwardian houses were generally smashed open and stripped bare, only to be filled with chipboard and Formica. Finally the house was painted white, every room. 'White is the only colour for a house', Eva announced. There were polished dark wood floors and green blinds.
(BS 111-112)

Cette collaboration épidermique entre les mains et l'espace est réitérée lorsque le protagoniste arrive en ville. L'appartement de West Kensington qu'il occupe est à nouveau remodelé par

⁵⁵ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1982, p. 36.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 315.

ses habitants, comme si la ville était pétrie par les mains des personnages, puisque chacun apporte littéralement sa pierre à l'édifice. Le lieu de résidence apparaît comme un espace de création au sein de la ville, emblématique de ce que Henri Lefebvre appelle « l'œuvre »⁵⁷ d'une ville. Lefebvre conçoit la ville idéale comme éphémère car elle serait l'œuvre perpétuelle de ses habitants, une ville modelée par leur activité manuelle et donc « appropriée »⁵⁸. Dès lors, l'acte de transformation manuelle du lieu d'habitation par ses résidents signale bien le passage de l'« espace conçu » à l'« espace vécu »⁵⁹.

Par ailleurs, la langue du texte se fait texture par le biais de puissantes métaphores. Celles-ci produisent une sorte de transsubstantiation au travers de laquelle toute réalité abstraite devient matière à toucher : « *it was greed our materialism celebrated, greed and status, not the being and texture of things* » (BS 42). Si le texte appelle au retour au corps et décrit la texture des relations, il critique la matérialité de notre société, fondée sur le profit et le rapport abstrait aux choses. Le toucher revêt une fonction à la fois politique et métaphysique puisqu'il participe à la redécouverte de l'étoffe des choses et en restitue la pesanteur⁶⁰. Par un jeu de texture, le texte donne une épaisseur spatiale à la fluctuation des relations familiales : « *What a weekend it was, with the confusion and pain between Mum and Dad virtually tangible; if it had had physical substance, their antipathy would have filled our house with mud* » (BS 50). Dans cet exemple, la relation des parents du protagoniste prend forme à même la boue, matière visqueuse qui suggère l'embourbement dans lequel les deux personnages sont empêtrés. L'esthétique du toucher confère une dimension palpable aux interactions humaines tout en dissipant les différences sociales qui leur préexistent. La relation fantasmée entre Karim et Eva, l'amie du père du protagoniste, est par exemple également évoquée au moyen d'une métaphore tactile : « *It represented a world of sensuality,*

⁵⁷ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, op. cit., p. 53.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ Voir la définition d'Henri Lefebvre dans la partie 1.

⁶⁰ Focillon cité par Jacques Derrida, *Le toucher*, Jean-Luc Nancy. Paris : Galilée, 2000, p. 112.

of smell and touch, of indulgence and feeling, which aroused me like an unexpected caress as I undressed » (BS 92). Bien qu'invisible, le corps sensuel d'Eva est rendu palpable dans l'espace de la salle de bain par la présence des produits de beauté corporels et capillaires qui semblent en restituer la forme fantasmée. La caresse inattendue manifeste le pouvoir sensuel et métonymique des objets qui participent au « diaderme » par un réseau de métaphores et de résonances. Plutôt que de dessiner des lignes visuelles, le texte active constamment le « diasoma » entre le touchant et le touché, ramenant sans cesse le protagoniste à sa propre présence.

II.D. « *From the guts, not from the head* »

À l'opposé des discours officiels qui véhiculent une identité figée par la multiplication des signes écrits⁶¹, les romans réconcilient les corps avec la ville en mettant en avant d'autres types d'existences sensibles⁶² passées sous silence et en restituent la puissance et l'éloquence charnelle. Plus particulièrement, *Brick Lane* célèbre le corps subalterne⁶³, colonisé et féminin qui se libère de l'atrophie générée par les réseaux de la ville⁶⁴ et par des carcans identitaires sexuel, ethnique et social pour s'affirmer comme capacité. Chaque degré d'amplification du mouvement correspond à un degré d'autonomisation de l'individu.

Aussi, dans *The Buddha of Suburbia*, le corps de l'immigré sillonnant la ville est doté d'une vitalité explosive mise en valeur par les moyens de transport, et plus particulièrement la bicyclette qui permet à Karim de parcourir les banlieues. Le texte propose une description du corps itinérant à contre-pied du corps mécanique produit par les réseaux de transport :

⁶¹ Voir la partie 3.

⁶² Jacques Rancière, *Les Bords de la fiction*, op. cit., p. 108.

⁶³ Dans son essai *Can the Subaltern Speak?* (op. cit.), Gayatri Spivak définit les subalternes comme les femmes du Tiers-monde dont l'exclusion du système de représentation dominant est la plus extrême. Selon elle, la manipulation par le discours colonial et patriarcal rend le sujet subalterne muet.

⁶⁴ Voir la partie 3.

So I was racing through South London on my bike, nearly getting crushed several times by lorries, head bent over the dropped handlebars, swiftly running through the ten Campagnola gears, nipping through traffic, sometimes mounting the pavement, up one-way streets, breaking suddenly, accelerating by standing up on the pedals, exhilarated by thought and motion. (BS 63)

Malgré les dangers de la circulation auxquels Karim s'expose à bicyclette, celui-ci s'abandonne au plaisir des sensations cinétiques. Le texte décrit un corps déterminé et agile, tête baissée (« *head bent over the dropped handlebars* ») et à toute vitesse (« *racing* », « *accelerating* »), capable de se frayer un chemin dans la banlieue sud de Londres. La forme verbale progressive en *-ing* ainsi que l'effet d'accumulation produit par la syntaxe miment ses interactions avec l'environnement urbain et mettent en lumière le mouvement d'un corps en pleine expansion (« *racing* », « *nipping* », « *mounting* », « *breaking* », « *accelerating* »). Or, comme l'affirme Maurice Merleau-Ponty, la motricité corporelle est non seulement une manière particulière d'occuper un espace préconçu mais aussi une puissance de composition et de redistribution de l'espace. « Espace expressif », le corps est même « l'origine de tous les [espaces expressifs], le mouvement même d'expression, ce qui projette au dehors les significations en leur donnant un lieu »⁶⁵. À l'origine de toute signification, le corps devient la pierre de touche de l'expérience urbaine. Au risque de se faire broyer par les camions, le corps de Karim est décrit comme doué d'une incroyable élasticité, variant les positions (« *standing up on the pedals* ») et s'adaptant au relief (« *sometimes mounting* »). Le glissement d'une vitesse à l'autre (« *swiftly running through the ten Campagnola gears* ») semble faire écho aux multiples modes expressifs du corps et à ses différents degrés de puissance, comme si le corps se fondait avec la bicyclette pour ne former qu'une seule entité. Or, cette fusion du corps avec la machine signale moins la mécanisation du corps que la vitalisation de son mouvement. Tout à fait imprévisible, le corps de Karim suit un parcours instinctif, comme le souligne la syntaxe paratactique qui en mime l'itinéraire décousu. En

⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 171.

effet, affranchi de toute trajectoire prédéterminée, le vélo zigzague, déviant de sa route pour monter sur le trottoir et adaptant ainsi son chemin au gré du flot et du terrain de la ville. C'est bien l'agentivité du corps qui est mise en relief dans ce circuit à vélo : loin de subir le parcours, le protagoniste, exalté par cette course, est à l'origine de son tracé. Cette échappée peut également être interprétée comme une métaphore du rapport qu'entretient l'immigré avec la capitale londonienne. La dextérité des mouvements physiques met en avant l'exploit du corps colonisé qui s'élanche dans la ville londonienne avec aisance et renverse l'image du corps opprimé qui lui est traditionnellement associée. Dans ce passage, la ville génère émulation et exaltation chez le protagoniste qui apparaît comme maître de celle-ci (« *nipping through* »). Le texte vise donc à libérer le corps de toute assignation identitaire et à mettre en valeur sa performativité au contact avec la ville. Bien que risquée, cette exposition marque ici le triomphe du corps de l'immigré dont l'identité est façonnée par les multiples interactions avec l'espace urbain dans lequel il se meut.

L'anatomie même du corps de l'immigré est cartographiée à l'aune de son expérience urbaine. Analysant son corps en termes physiques, Haroon, le père du protagoniste, explique que le centre de gravité des Indiens ne réside pas dans la tête mais plutôt dans les tripes et particulièrement dans l'estomac : « *'Indian men have lower centres of gravity than Accidental men,' he claimed. 'We are more centred. We live from the correct place – the stomach. From the guts, not from the head'* » (BS 193). Bien que le narrateur tourne en dérision les propos de son père, ceux-ci révèlent néanmoins la position différente qu'occupe le corps de l'immigré, en l'occurrence de l'Indien à Londres, par rapport à l'homme occidental (« *Accidental men* »). Dès lors, l'expérience spatiale de l'immigré est présentée comme viscérale plutôt qu'intellectuelle, comme le souligne l'opposition syntaxique : « *from the guts, not from the head* ». En abaissant le centre de gravité du corps de l'Indien (« *Indian men have lower centres of gravity than Accidental men* »), le personnage littéralise la théorie

du corps grotesque que Rabelais qualifie de rabaissement corporel :

Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels. Le rabaissement creuse la tombe corporelle pour une *nouvelle* naissance. C'est la raison pour laquelle il n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est *ambivalent*, il est à la fois négation et affirmation.⁶⁶

Le texte mentionne à plusieurs reprises les organes génitaux (« *cock* », « *penis* »⁶⁷) et les tripes (« *gut* ») dans un argot qui congédie toute verticalité dans la relation entre l'individu et la ville. De plus, le décrochage du langage qui verse dans le registre familier et la focalisation sur les parties inférieures miment et renforcent le rabaissement du corps. L'intrigue abonde également en scènes de copulation⁶⁸ et d'absorption de nourriture, conduisant souvent aux expulsions de matières fécales :

And the food was especially prepared to ensure constipation. Days went by without hope of relief. 'I am full of shit,' Anwar said to me. 'I feel as if I'm made of bloody concrete. Shit is blocking my ears, boy. It's shutting up my nose, it's seeping out through the pores of my fucking skin.'
When he spoke to Jeeta about the shit problem she said nothing, but the menu changed that day. His stomach was released, oh yes. And for weeks Anwar's shit didn't touch the sides of the toilet bowl; it would have shot through the eye of a needle. (*BS* 208-209)

Les excréments semblent s'échapper des orifices corporels, que ce soient les oreilles, le nez ou la peau (« *seeping out* »). Il serait équivoque d'interpréter de manière dépréciative l'émergence du corps grotesque dans le récit. Au contraire, dans la perspective du corps grotesque bakhtinien, la sollicitation des fluides corporels vise à mettre en lumière la valeur « créative » et « régénératrice » du corps, vecteur de stabilisation pour les personnages (« *we are more centred* »). Ces derniers sémantisent la ville par le biais du corps devenu point de référence absolue. L'anatomie organise l'espace de la sensation autour de l'estomac comme point d'équilibre par le milieu. Dès lors, les organes au centre acquièrent littéralement une

⁶⁶ Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais, op. cit.*, p. 30.

⁶⁷ Voir les exemples analysés précédemment.

⁶⁸ Voir les exemples analysés précédemment.

place prédominante au détriment de la tête excentrée. La position physique des organes permet donc de mesurer leur importance en fonction de la distance avec leur centre de gravité. Plutôt que de dérégler le corps, le ventre apparaît dans cet exemple comme une puissance d'affirmation et d'organisation. Le roman célèbre et resémantise le corps abject et innommable devenu jeu de force et d'équilibre spatial.

Par ailleurs, à travers l'expression « *we are more centred* », on peut penser que le texte opère un recentrement de l'homme indien dans la ville, aux dépens de l'homme occidental reconduit à la périphérie. Dans une plus large mesure, l'énoncé suggère une relocalisation du centre-ville à Bromley, la banlieue sud de Londres où résident les personnages d'origine indienne. Ce renversement de la ville (*urbs*) par la banlieue (*suburbia*) vise à saper la logique de domination territoriale véhiculée par le discours officiel, et que révèle tout particulièrement l'étymologie latine à partir de laquelle les deux termes sont construits. Comme le suggère l'ajout du préfixe latin *sub* en anglais (« sous la ville »), la banlieue désigne d'abord cet espace marginalisé et invisibilisé, à la manière d'un hétérotopes. Le procédé de relocalisation change la perspective topographique de la ville en faisant de Bromley un nouvel espace de déploiement des corps dans lequel l'invisibilité initiale offre une puissance d'expressivité beaucoup plus grande. Le basculement des centres de gravité (« *lower centres of gravity* ») fait écho à plusieurs changements d'ordre littéraire : la focalisation narrative du roman orientée vers l'immigré (figure traditionnellement écartée), la relocalisation spatiale de la narration vers le territoire marginal de la banlieue et le virage linguistique vers une langue sensuelle et humoristique. Le rire joue en effet un rôle central dans le roman. Il s'inscrit dans une stratégie littéraire qui écarte toute intellectualisation de la langue en la dotant d'une puissance corporelle qui se manifeste dans les secousses qu'elle provoque chez le lecteur. L'expérience de la lecture devient alors purement viscérale.

Dans *Brick Lane*, le roman se penche sur l'expérience sensible d'un corps en émoi,

secoué par une ville qui le percute. Le corps est appréhendé tout d'abord comme un réceptacle qui enregistre les émotions (« *feelings* ») et en traduit les répercussions sur les différents organes. La souffrance intérieure, résultat de la rupture entre l'individu et la ville, est physiologiquement retranscrite à travers l'affaiblissement des organes qui encaissent les coups : « *It was not even a thought. It was a feeling, a stab in the lungs* » (BL 22). L'article indéterminé et la parataxe contribuent à mimer le coup de poignard dans le poumon, exhalant ainsi la souffrance logée en quelque sorte sous le discours, dans l'amas des sensations. L'anxiété se manifeste aussi physiologiquement au travers d'une douleur dans la poitrine : « *her anxiety about supper was beginning to make her chest hurt* » (BL 30). Enfin, ce portrait d'un corps agité s'achève sur la traduction somatique de la panique que revêt le port du sari, tenue et symbole de la femme indienne traditionnelle :

The next instant she was seized by panic and clawed the silk away as if it were strangling her. She could not breathe. The table trapped her legs. The sari, which seconds ago had felt light as air, became heavy chains. Gasping, she struggled from the chair and went to the kitchen. She drank water straight from the tap. It hurt her chest and the last mouthful made her cough. (BL 277)

Le texte fait entendre ici le silence des émotions à travers l'intériorité des états physiologiques. Le sari, comparé à de lourdes chaînes (« *heavy chains* »), est éprouvé physiquement, à la manière d'un instrument de torture. C'est tout le poids du système patriarcal qui semble ainsi peser sur elle.

Puis le roman décrit la lente métamorphose du corps dans la ville, de la prostration à l'expansion, de l'immobilité à la fluctuation, et s'attache ainsi à « capter non plus des identités, mais des capacités : celles-là mêmes qui font, en actes, la représentation comme « expérience » »⁶⁹. L'expérience de la ville se mesure alors en termes de mouvement et de degré d'agentivité du corps dont le déploiement de plus en plus autonome bouleverse les

⁶⁹ Myriam Revault d'Allones citée par Catherine Bernard, *Matière à réflexion*, op. cit., p. 253.

cadres figés des identités ethniques et genrées. Le texte prête attention aux mouvements les plus fragiles de certaines parties du corps. Les premières lignes du roman s'ouvrent sur le fœtus de la protagoniste s'activant dans le ventre de sa mère : « *An hour and forty-five minutes before Nazneen's life began – began as it would proceed for quite some time, that is to say uncertainly – her mother Rupban felt an iron fist squeeze her belly* » (BL 11). Le mouvement du petit poing du fœtus présage de l'existence d'une capacité en puissance, comme le souligne l'adjectif de matière « *iron* ». Par la suite, le texte pointe la dimension tactile contenue dans toute expérimentation, à travers la description des mouvements du doigt. La main, organe paradigmatique de la préhension et *a fortiori* de l'appréhension de l'environnement, participe de cet accroissement de l'agentivité du corps. Si, dans le premier chapitre, la coupure au doigt de Nazneen symbolise l'impossible harmonie de la protagoniste avec son corps, à la fin du roman, la dextérité de ses doigts cousant, indique une réelle maîtrise de son corps et une aptitude à prendre en main son environnement. La minutie avec laquelle le texte relève le moindre événement vécu par le corps n'est pas anodine. Il s'agit de faire l'inventaire des signes avant-coureurs de sa libération et de parcourir ainsi l'itinéraire de son essor physiologique et anatomique jusqu'à son affirmation à la fin du roman. En effet, la scène de la rencontre avec son amant Karim et la tension sexuelle qui en résulte permet à la protagoniste de prendre conscience pour la première fois du pouvoir expressif de son corps :

They did not speak but regarded each other with caution, each wondering who would offer an explanation and what would be explained. Looking became unbearable and, as if by mutual agreement, both lowered their eyes. Nazneen breathed air that was choked with things unsaid, their suspense caught in molecules like drops of condensation. She was aware of her body, as though just now she had come to inhabit it for the first time and it was both strange and wonderful to have this new and physical expression. (BL 342-343)

Son corps pesant et replié au début du roman devient un lieu d'exploration qu'elle peut enfin habiter (« *inhabit for the first time* »). Le désir sexuel véhiculé par le toucher éveille les capteurs sensoriels d'un corps alors transformé en outil d'expression (« *this new and physical*

expression »). Le déploiement des possibilités d'expression corporelle se poursuit lors de la scène de la danse durant laquelle Nazneen, comme saisie et possédée par la voix de la chanteuse s'échappant du poste de radio, semble littéralement réarticuler ses différents membres :

A new song came on the radio.

Weeeeeeeeeeeeeelll

A woman's voice, half singing, half screeching.

You know you make me wanna shout

She went to the radio and turned it up. The singer jumped off her cliff of expectation and cavorted in an ecstatic sea.

Nazneen moved her head to the song. Her hips went side to side. She tapped her right foot, then the other. She raised her arms and moved her chest. The music broke in waves over her entire body.

She waved her arms, threw back her head and danced around the table. *Shout!* She sang along, filling her lungs from the bottom, letting it all go loose, feeling her hair shake out down her neck and around her shoulders, abandoning her feet to the rhythm, threading her hips through the air. She swooped down and tucked her sari up into the band of her underskirt. *Shout!*

Nazneen put her hands on her waist and kicked her legs high. She turned and kicked, turned and kicked, jumped and kicked and her foot went over her head.

(BL 488-489)

Cette voix non officielle déclenche chez la protagoniste un mouvement de la tête, entraînant le balancement de ses hanches qui, à son tour, enclenche successivement le déplacement d'un pied puis de l'autre. Ses bras se lèvent, sa poitrine s'ouvre jusqu'à faire onduler son corps tout entier. Enfin, sa voix s'éveille, ses poumons se gonflent et ses cheveux balayent son buste. L'activation séquentielle de chaque membre au gré de la musique reprend la structure haptique du déploiement du toucher, en mimant son développement progressif de partie en partie. Les sonorités liquides et la consonne aspirée en « h » suggèrent un corps glissant au-dessus de tout obstacle et prêt à prendre son premier souffle. Le pronom sujet (« *she* ») pulse le rythme de la libération du corps, chaque mouvement indiquant l'affirmation entière de sa personne. La multiplicité des verbes d'action tels que soulever, agiter, lancer, sauter et donner un coup de pied (« *raised* », « *waved* », « *threw* », « *jumped* » et « *kicked* ») traduit une

rébellion du corps qui, par le biais de la danse, s'affranchit de la loi patriarcale qui fige les identités. C'est donc un corps engagé dans la ville et une motricité expressive, telle que la décrit Merleau-Ponty, qui triomphent dans le roman. Pour lutter contre les tâches répétitives qui automatisent son corps, la protagoniste trace son propre chemin dans l'appartement. Le dernier paragraphe met en relief un corps souple gagnant en amplitude, jusqu'à faire passer son pied au-dessus de la tête. Le déploiement du corps est à son paroxysme à la fin de l'extrait et signale un développement des capacités du personnage par la danse. Cette scène préfigure la scène finale du roman : l'arrivée de Nazneen à la patinoire sur laquelle elle s'apprête à s'élancer pour la première fois. La fin du roman, alors que la protagoniste est sur le point de chausser ses patins, marque le triomphe d'un corps en envol sur la patinoire, symbolisant son émancipation.

Les romans se penchent donc sur les corps au contact de la ville et les différents types d'expression corporelle qui en découlent, réhabilitant la sphère sensible comme potentialité sémantique. L'appropriation de la ville pour les personnages passe dès lors par le déploiement spatial plus ou moins grand de leur corps ou l'intensité plus ou moins grande de leurs émotions ; les contacts sensoriels renversent le paradigme de la domination ou de la hiérarchisation des sujets et des objets. La ville n'apparaît pas comme une donnée stable organisée par la vue, mais devient le produit de données sensorielles où les frontières cèdent le pas aux points de contact. Le personnage n'est plus nécessairement au centre du récit, lequel s'intéresse plutôt aux échanges entre les corps, moteurs de nouveaux espaces. Les deux romans tracent l'évolution linéaire d'un itinéraire sensoriel où le personnage principal s'avère être la ville, en quête d'une forme sensible. Je montrerai que les romans bousculent les codes littéraires du *Bildungsroman* car le déploiement sensible qui gouverne le récit ne distingue plus la quête personnelle de la quête de l'espace. La narration fonde l'apprentissage sur une expérience de désapprentissage, et déplace le centre de gravité de la formation, du

personnage à celle de la ville toute entière.

III. Un nouveau *Bildungsroman*

La narration des deux romans suit une évolution globalement linéaire et retrace un développement des corps et des perceptions sensorielles des protagonistes allant de pair avec leur pratique intensive de l'espace métropolitain. Leur aiguisement sensoriel témoigne d'un processus de transformation et de maturité typique du *Bildungsroman*, le roman traditionnel de formation. Je montrerai que ce *Bildungsroman* est doté d'une nouvelle dimension puisque cette maturation sensorielle est le fait d'une réincorporation du protagoniste dans la ville. Ce processus participe à rendre indistinct la ville et le personnage : le cheminement de ce dernier ressemble à l'évolution de la ville puisqu'il explore de nouveaux tracés et confronte des représentations biaisées au travers d'apprentissages sensoriels. À la quête identitaire, caractéristique du *Bildungsroman*, se substitue une quête spatiale : le récit ouvre un espace d'habitation appréhendé à travers les sens, par-delà les différences identitaires. Ce basculement est symptomatique des nouvelles préoccupations de la littérature postmoderne. À la différence de la fiction moderniste, la littérature postmoderne écarte le problème du sujet dans le monde pour s'emparer de celui de l'existence d'une multiplicité de mondes, comme le suggère Brian McHale⁷⁰. Sans pour autant remettre en cause l'expansion spatiale mise en scène par les récits, je qualifierai ces romans d'« *Anti-Bildungsroman* », car le processus de maturation de l'individu ou de la ville est perturbé par l'émergence d'un désapprentissage croissant. Si les personnages pratiquent intensément l'espace, interrogeant sans relâche la forme de la ville, ils se heurtent à son caractère insaisissable.

⁷⁰ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*. Londres : Routledge, 2003, p. 9-10.

III.A. La fin de la quête personnelle

Je souhaite d'abord montrer l'inscription des deux romans de mon corpus, *Brick Lane* et *The Buddha of Suburbia*, dans la tradition du *Bildungsroman*, puis interroger la notion de quête personnelle du héros, caractéristique principale de ce type de roman. Si l'on observe la structure générale des romans, elle obéit à celle du *Bildungsroman* : la narration expose le parcours initiatique des jeunes protagonistes plongés dans le Londres contemporain. Dans *Brick Lane*, l'intrigue restitue l'évolution de Nazneen dans le quartier de l'est de Londres : depuis le sentiment de déracinement lors de son arrivée à la capitale en 1985 à l'âge de dix-sept ans, suite à un mariage arrangé, à celui d'ancrage en 2001. Nazneen se dégage petit à petit du fatalisme de son enfance (« *this story of How You Were Left To Your Fate* » (BL 15)) et de son rôle étouffant de femme au foyer en créant sa propre entreprise textile avec son amie Razia. Créatrice et productrice de vêtements, du *sari* à la minijupe, Nazneen se libère financièrement de la tutelle de son mari à la fin du roman. Dressant ainsi le portrait d'une femme immigrée comme véritable modèle d'émancipation, notamment grâce à la création de son entreprise qui lui permet de participer au mode de production capitaliste, le roman semble correspondre au « *Bildungsroman* multiculturel »⁷¹. Il met en relief les processus d'apprentissage et d'intégration, typiques de ce *Bildungsroman*, sans pour autant contourner les questionnements et incertitudes qu'ils suscitent. Le caractère fuyant et irrésolu de l'identité de la protagoniste est ainsi préservé contre toute tentative de définition d'une identité multiculturelle. Le texte demeure donc ambivalent car il creuse un écart avec la quête identitaire qui anime traditionnellement le *Bildungsroman* ; il opère un déplacement vers une quête sensorielle dont l'enjeu réside dans la possibilité d'apprendre à sentir. Déconstruisant les identités, le récit représente l'itinéraire sensoriel et sensuel de Nazneen : si celle-ci réfrène sa capacité à sentir et à désirer au début du roman (« *she told her heart, do not beat with fear,*

⁷¹ Michael Perfect, « The Multicultural *Bildungsroman*: Stereotypes in Monica Ali's *Brick Lane* », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 43, 2008, p. 118.

do not beat with desire » (BL 51)), la sensation devient graduellement son point de repère. L'arrivée théâtrale de Karim à la fin du chapitre 9 et l'attirance qu'il produit, fonctionne comme un élément perturbateur :

So Chanu became a taxi man and ceased to be a middleman. And on the first hot day of the year, when the windows were closed against the ripening of waste bins and the flat hummed to the tune of its pipes, and Nazneen had mopped up the overflow from the blocked toilet and washed her hands and sighed into the mirror, a new middleman appeared. Karim, with a bale of jeans over his broad shoulder. This was how he came into her life. (BL 209)

Le désir sexuel pour Karim devient le fil d'Ariane du récit (« *A pulse behind her ear. A needle of excitement down her thigh. Inside her stomach, a deep and desperate hunger* » (BL 343)), et ébranle le corps tout entier de Nazneen. Cet accueil des sensations confirme que la quête sensuelle est un ressort dramatique décisif dans le roman.

Ce traitement original du motif de la quête se retrouve dans *The Buddha of Suburbia* qui emprunte des caractéristiques du *Bildungsroman* tout en se distinguant du genre. À première vue, le roman obéit aux codes du roman d'apprentissage au travers d'un développement linéaire de Karim : le récit retrace son passage de l'adolescence à l'âge adulte de la banlieue de Beckenham à Kensington, quartier ouest de Londres. Nick Bentley remarque d'ailleurs des similitudes entre le roman et *Great Expectations*⁷² de Charles Dickens, archétype du *Bildungsroman* : à l'instar de Pip dans le roman de Dickens, Karim intègre différents cercles sociaux dont il observe et analyse le fonctionnement⁷³. À la fin de la première partie, il accède au cercle créatif et émancipateur de la ville et atteste son élévation sociale. Pourtant, la narration ne cesse de déconstruire ce mouvement linéaire et ascendant, car les perceptions et identités s'avèrent souvent trompeuses. Déstabilisant les codes et produisant un schéma circulaire, le roman s'appréhende plutôt comme un Anti-

⁷² Charles Dickens, *Great Expectations*. Londres : Penguin, 2003 [1861].

⁷³ Nick Bentley, « Narratives of Cultural Space », dans *Contemporary British Fiction*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2008, p. 160-191.

*Bildungsroman*⁷⁴. Cette hypothèse de lecture est confirmée par le rôle prépondérant du théâtre à la fin du roman, introduisant des déguisements et des changements de décors, sapant toute logique de développement linéaire. Karim met littéralement en scène son identité, se lançant dans une carrière d'acteur en jouant le rôle de Mowgli dans une représentation de *The Jungle Book*⁷⁵. Forcé de jouer une version stéréotypée de l'Indien, adoptant un accent et une posture qui ne sont pas les siens, Karim ne peut échapper à sa propre caricature, comme le met en lumière le texte avec beaucoup d'humour. À rebours de la représentation utopique d'une identité multiculturelle, le roman tourne en dérision l'authenticité en décrivant les masques, aussi bien littéraux que symboliques, empruntés par Karim. La subversion par l'ironie se substitue alors au processus d'intégration ou d'ascension caractéristique du roman d'apprentissage, car elle délite les identités et déconstruit la réalité, présentée comme une donnée fabriquée par les idéologies⁷⁶. Ces écarts ou déplacements avec un modèle identitaire stable proviennent également du rôle prégnant de la jeunesse dans le roman. Force d'impulsion du récit et moteur de contestation et de libération sexuelle⁷⁷, la jeunesse bat en brèche les différentes étapes de maturation typiques du roman d'apprentissage. L'épanouissement sexuel devient fil narratif du récit : ce dernier évolue au gré des expériences amoureuses et sexuelles du protagoniste, depuis la masturbation à l'école (« *I had squeezed many penises before, at school* » (BS 17)) jusqu'aux relations sexuelles rythmant son adolescence avec Charlie, Helen, Jamila et Eleanor. Le roman suit ainsi les ondulations du désir amoureux, de l'attachement au détachement :

I'd send Eleanor a dignified note. Then I'd have to fall out of love with her. That was the rough part. Everything in life is organised around people falling in love with each other. Falling is easy; but no one tells you how to fall out of love. I didn't know where to begin. (BS 227)

⁷⁴ Sebastian Groes, « 'Through a Confusion of Languages': Mastering London with Salman Rushdie and Hanif Kureishi », dans *The Making of London*, op. cit., p. 211.

⁷⁵ Rudyard Kipling, *The Jungle Book*. Londres : Faber and Faber [1894].

⁷⁶ Bran Nicol, *The Cambridge Introduction to Postmodernism Fiction*, op. cit., p. 13.

⁷⁷ John McLeod, « Babylon's burning: Linton Kwesi Johnson, Hanif Kureishi and Salman Rushdie », dans *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*, op. cit., p. 139.

Le texte privilégie les expériences multiples et éphémères d'un corps jeune en pleine activité sexuelle, explorant la ville au gré de l'incertitude du désir. L'apprentissage de la séduction, recommandé par le père de Karim (« *Dad taught me to flirt with everyone I met, girls and boys alike* » (BS 7)), réhabilite ainsi le corps comme une force d'expérimentation de l'espace métropolitain.

III.B. Quête d'espace

Les protagonistes partent en quête d'espace et leur processus de maturation est intimement lié au parcours actif et extensif de cet espace. C'est particulièrement le cas dans la littérature noire britannique qui se détourne de la formation individuelle du personnage, comme le souligne le critique Mark Stein. Dans cette littérature, le texte constitue un acte symbolique de création d'un espace (« *the black British novel of transformation does not predominantly feature the privatist formation of an individual: instead, the text constitutes a symbolic act of carving out space, of creating a public sphere* »⁷⁸). Dans *The Buddha of Suburbia*, l'introduction et la conclusion du roman témoignent de ce renversement opéré par le texte :

My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care – Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored. Or perhaps it was being brought up in the suburbs that did it. Anyway, why search the inner room when it's enough to say that I was looking for trouble, any kind of movement, action and sexual interest I could find, because things were so gloomy, so slow and heavy, in our family, I don't know why. Quite frankly, it was all getting me down and I was ready for anything. (BS 3) [...]

⁷⁸ Mark Stein, *Black British Literature: Novels of Transformation*. Columbus : The Ohio State University Press, 2004, p. 30.

I could think about the past and what I'd been through as I'd struggled to locate myself and learn what the heart is. Perhaps in the future I would live more deeply.
(BS 283-284)

Dès le début du roman, la question de l'identité est abordée : Karim se présente d'emblée comme un Anglais pas tout à fait comme les autres du fait de sa double origine (« *a funny kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories* »). Mais cette problématique est rapidement écartée (« *But I don't care* ») pour laisser place à son désir pressant « d'aller quelque part » (« *going somewhere* »), enclenchant la transformation du récit en recherche d'espace. Incapable de rester immobile (« *I was looking for trouble, any kind of movement* », « *restless* »), Karim rêve de quitter la banlieue de Bromley afin de posséder la ville de Londres. Dans les dernières lignes du roman, alors qu'il dresse un bilan de son parcours entre la banlieue et le centre-ville, la quête d'espace a définitivement triomphé de la quête identitaire, puisque l'analyse se fait en termes de localisation et de sentiments (« *I could think about the past and what I'd been through as I'd struggled to locate myself and learn what the heart is* »). Le questionnement postmoderne de la localisation du sujet dans l'espace devient le nouvel enjeu du roman et se conjugue avec la difficulté de créer un espace de déploiement des sentiments, comme en témoigne le verbe « *struggle* ». La remarque de Frédéric Regard, au sujet d'un autre roman de Kureishi, peut s'appliquer au personnage de Karim : plus le personnage parvient à se localiser et plus sa localisation devient problématique et contradictoire⁷⁹. La recherche d'un espace s'achève alors sur une absence de connaissance et une désillusion des projections spatiales du personnage, car la ville résiste toujours à son entreprise de domestication. La ville ne cesse de transformer les cercles sensibles façonnés par le protagoniste, si bien qu'il lui est impossible

⁷⁹ Frédéric Regard, « « The Voices Within » : éthique et autorité dans *My Ear at His Heart* de Hanif Kureishi », *Études britanniques contemporaines*, no. 34, 2008. <http://journals.openedition.org/ebc/7193>, en ligne, consulté le 16 novembre 2022.

de se situer en son centre. La position de l'individu est donc toujours excentrée⁸⁰ et l'expérience sensible de Londres devient un apprentissage de la forme vacillante de la ville. Les cercles font émerger l'idée d'une ville sphérique, en référence au globe terrestre en rotation : tous les points peuvent en être le centre, c'est-à-dire que le centre est pluriel et mobile⁸¹. La ville envisagée comme sphère considère les directions non plus comme des relations fixes entre une partie et une autre mais comme des indications mobiles et interchangeables, selon les déplacements du sujet⁸².

Dans le roman *Brick Lane*, le développement personnel de Nazneen est lié à sa « pratique de l'espace »⁸³, selon les termes de Certeau, pratique qui s'élargit au fil du récit et gagne en intensité. La protagoniste parvient ainsi graduellement à bâtir son propre espace dans les limites de son appartement. Ce lieu ritualisé et compartimenté pour Nazneen au début du roman est transformé durant l'absence de son mari Chanu : elle modifie avec ses filles les règles de l'espace domestique vers un mode de vie occidentalisé plus ouvert, consommant une nourriture anglaise, regardant la télévision locale et utilisant l'anglais. Après sa séparation avec Chanu, Nazneen investit l'appartement en lieu de travail en y installant son entreprise de couture⁸⁴. C'est donc par un engagement accru dans l'espace restreint de son appartement qu'elle décroïsonne l'espace domestique et parvient à s'émanciper. Le texte illustre le basculement de l'« espace conçu » à l'« espace vécu »⁸⁵ énoncé par Henri Lefebvre, puisque l'identité de la narratrice est intimement liée à l'expérience de l'espace qu'elle habite. Peu à peu, Nazneen découvre son environnement

⁸⁰ Sebastian Groes, « 'Through a Confusion of Languages': Mastering London with Salman Rushdie and Hanif Kureishi », *op. cit.*, p. 213 : « Karim finds out that there is no materiality to possess, or occupy, because London does not have a centre, there is no "inside": the city's sheer size makes everyone an outsider ».

⁸¹ Franco Farinelli, *L'Invention de la Terre*, trad. Christophe Carraud. Trocy-en-Multien : Conférences, 2019, p. 202.

⁸² *Ibid.*, p. 211.

⁸³ Certeau, Introduction.

⁸⁴ Susan Cuevas, « 'Societies Within': Council Estates as Cultural Enclaves in Recent Urban Fictions », dans *Multi-Ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*, éd. Lars Eckstein, Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker et Christoph Reinfandt. Amsterdam : Editions Rodopi, 2008, p. 390.

⁸⁵ Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, *op. cit.* Voir partie 1.

grâce à des escapades, transgressant l'interdiction de son mari. Ces moments d'errance dans le voisinage de l'Est londonien lui permettent d'inscrire de façon graduée son identité dans l'espace urbain qu'elle explore par petits cercles. Si le sentiment de désorientation prédomine lors de sa première sortie, à la fin du roman, sa capacité à emprunter le métro pour se rendre à Covent Garden afin de rejoindre Karim témoigne d'une utilisation croissante de l'espace métropolitain transformé en terrain d'apprentissage.

Par leur expérience acquise, les protagonistes créent un espace urbain superposant différents « espaces vécus » : la banlieue de Bromley laisse son empreinte sur la deuxième partie du roman consacrée à la ville dans *The Buddha of Suburbia* et les images rurales du Bangladesh s'infiltrant dans les descriptions de l'Est londonien dans *Brick Lane*. Surgit alors un Londres liminal, une ville de « l'entre-deux » ou « hybride », toujours autre (« *neither the one nor the other* »⁸⁶), selon les termes d'Homi K. Bhabha, sapant tout modèle d'unicité ou de dualité. La notion de « troisième espace » (ou « *third space* »⁸⁷) introduisant l'angle postcolonial me semble particulièrement éclairante dans l'appréhension de ces romans, tous deux marqués par la rencontre culturelle entre l'Occident et l'Orient. La géographie des anciennes colonies s'immisce dans l'espace de l'ex-métropole impériale, façonnant ainsi un espace tiers. À cet égard, le roman *The Satanic Verses*⁸⁸ de Salman Rushdie est considéré comme l'exemple type de cette cartographie culturelle hybride de la ville. En imposant le climat de Bombay sur la ville britannique, le protagoniste Gibreel brouille la distinction entre le centre impérial et la périphérie coloniale. De la même manière dans *Brick Lane*, l'espace est le fruit d'une négociation constante de Nazneen entre sa culture bangladaise native et la culture britannique dominante. Le roman retrace ses va-et-vient entre les deux cultures, si bien que Nazneen ne semble appartenir ni à l'une ni à l'autre. Souvent, l'étrangeté des rues

⁸⁶ Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, op. cit., p. 25.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁸ Salman Rushdie, *The Satanic Verses*, op. cit.

londoniennes apparaît en contrepoint d'éléments familiers typiques du Bangladesh, illustrant ainsi ce mouvement de balancier entre les deux cultures :

To get to the other side of the street without being hit by a car was like walking out in the monsoon and hoping to dodge the raindrops. A space opened up before her. God is great, said Nazneen under her breath. She ran.

A horn blared like an ancient muezzin, ululating painfully, stretching his vocal cords to the limit. She stopped and the car swerved.

[...]

A pair of schoolchildren, pale as rice and loud as peacocks, cut over the road and hurtled down a side street, galloping with joy or else with terror. (BL 54-55)

[...]

The fridge hummed like a giant mosquito. (BL 77)

La comparaison transforme la traversée de la route et le slalom entre les voitures en une marche à travers les gouttes de pluie de la mousson. Les couleurs et les bruits sont associés à des aliments ou animaux caractéristiques du Sud-Est asiatique : le teint des écoliers est aussi pâle que le riz, leur voix aussi forte que celle des paons, le frigo bourdonne comme un moustique géant et les klaxons sont convertis en chants du muezzin. Cette transposition reflète la nécessité pour Nazneen de recourir à des images de sa culture d'origine afin d'appréhender l'altérité de la ville. Dans ce troisième espace, les figures rhétoriques, ici la comparaison, fonctionnent comme des articulations géographiques et culturelles forgeant une représentation singulière de la culture londonienne. Cet espace hybride devient le personnage principal de ce que j'appelle un « *Bildungsroman* de la ville », évoluant au gré des rencontres avec d'autres espaces et produisant des déplacements, juxtapositions et superpositions spatiales⁸⁹. À la construction de l'identité des personnages se substitue l'élaboration d'une cartographie du devenir sensoriel de l'espace métropolitain.

Le récit dévie la quête intérieure des personnages vers l'exploration de l'espace privé des appartements et notamment ceux du quartier de Brick Lane, nouveaux protagonistes du roman. Le titre du roman Brick Lane évoquant une rue suggère une ouverture sur l'espace

⁸⁹ Voir partie 2.

opaque de l'intrigue et fait d'emblée ressortir la pénétrabilité des espaces. Cette inversion des rapports entre extérieur et intérieur évoque la sculpture « House » installée dans le même quartier de Tower Hamlets et imaginée par l'artiste britannique Rachel Whiteread en 1993 :



Figure 10 – Rachel Whiteread, « House », 1993, Grove Road, Mile End, Tower Hamlets, photographié par John Davies.

L'artiste s'est emparée d'une habitation victorienne sur le point d'être démolie et a souhaité rendre visible l'intérieur de cette maison, afin de donner accès à la vie intime des anciens habitants délogés par les nouveaux projets urbanistiques. L'originalité de la sculpture réside dans la structure en béton brut : elle ne correspond pas à la façade mais à l'intérieur de la maison. Interrogeant l'opposition entre extérieur et intérieur, Rachel Whiteread perturbe la façon dont les Londoniens conçoivent l'espace urbain, à la manière de Monica Ali qui extériorise la vie des personnages, cachée derrière les briques. Cette instabilité des rapports

entre le dedans et le dehors vise à brouiller les perceptions spatiales et à rendre visible la perméabilité des frontières entre sphère domestique et publique dans l'espace urbain.

Dans *The Buddha of Suburbia*, l'épopée d'un espace métropolitain qui ballote le lecteur entre la banlieue et le centre-ville ouvre également un espace de l'entre-deux. Le va-et-vient géographique du protagoniste contribue à renverser la dichotomie narrative qui sépare le récit en deux parties distinctes (« PART ONE: *In The Suburbs* » et « PART TWO: *In the City* »). La pratique de l'espace constitue d'emblée l'enjeu du récit. Les déplacements géographiques de Karim, toujours à mi-chemin entre la banlieue et la ville, reflètent le caractère translationnel du centre de Londres qui n'est plus localisable dans la ville. Le *Bildungsroman* cartographie donc un espace métropolitain marqué par une absence de centre et une démarcation de plus en plus confuse entre la banlieue et la ville. Au début du roman, la banlieue du sud de Londres est décrite comme le lieu de l'ennui et de l'uniformité (« *In the suburbs people rarely dreamed of striking out for happiness. It was all familiarity and endurance: security and safety were the reward of dullness* » (BS 8), « *the kids had clean faces and combed hair* » (BS 39)) et s'inscrit en opposition au centre-ville dépeint comme un espace de liberté, à la pointe de la mode (« *the city, London, where life was bottomless in its temptations* » (BS 8), « *Unlike the suburbs, where no one of note – except H. G. Wells – had lived, here you couldn't get away from VIPs* » (BS 126), « *The city blew the windows of my brain wide open. But being in a place so bright, fast and brilliant made you vertiginous with possibility* » (BS 126)). Pourtant, au fil du roman, ce contraste entre la banlieue et la ville mis en relief par l'adverbe « *unlike* », devient équivoque : la banlieue redevient un centre d'attraction pour le protagoniste à la fin du roman (« *I wanted to run out of the room, back to South London, where I belonged, out of which I had wrongly and arrogantly stepped* » (BS 148)) aux dépens de la ville perçue comme un lieu décrépit, objet de répulsion (« *I walked around Central London, and saw that the town was being ripped apart; the rotten was being*

replaced by the new, and the new was ugly. The gift of creating beauty had been lost somewhere. The ugliness was in the people, too. Londoners seemed to hate each other » (BS 258)). Le « *Bildungsroman* de la ville » fait émerger un espace tiers se formant au contact de la ville et de la banlieue, remettant en question les préjugés spatiaux. La dimension postcoloniale parcourt également en filigrane le roman, comme le suggère la proximité sonore entre « Bromley » et « Bombay », mettant en résonance la banlieue sud de Londres avec la capitale indienne, ville d'origine du père de Karim. Le roman évoque ainsi le passé colonial de la ville de Londres et le racisme anti-indien persistant, comme en témoignent les actes du Front National britannique dirigés contre Changez et Karim ainsi que la discrimination raciale subie à l'école (« *I was sick too of being affectionately called Shitface and Curryface, and of coming home covered in spit and snot and chalk and wood-shavings* » (BS 63)). C'est donc un Londres aux multiples visages que nous offre le roman, élargissant la réflexion sur l'espace aux relations entre l'ancienne colonie indienne et l'ex-métropole impériale de Londres qui ne peuvent se penser l'une sans l'autre. Grâce à ces superpositions, la ville se transforme en « espace vécu », car elle se nourrit des expériences individuelles et des contacts culturels qui agissent comme des puissances de formation et de déformation spatiales.

III.C. Le *Bildungsroman* de la banlieue

Dans *The Buddha of Suburbia*, l'émergence de cet espace tiers est le fruit d'une confrontation permanente entre ville et banlieue. La banlieue apparaît comme une force créatrice et innovante, renversant ainsi la domination traditionnelle du centre-ville comme le lieu de création par excellence. Les codes littéraires du roman d'apprentissage sont bouleversés par la mise en scène de la quête d'espace, d'autant plus qu'elle se focalise sur l'espace populaire de la banlieue. Ainsi, le roman pourrait être qualifié de « *Bildungsroman*

de la banlieue », car le parcours de formation de la ville est rendu possible par la réincorporation de la banlieue. Au début du roman, cette dernière apparaît aux antipodes de la culture urbaine réservée à un cercle restreint de la haute société. Les intellectuels et artistes qui la composent se regroupent autour de pièces de théâtre polémiques qu'ils créent ou auxquelles ils assistent, de films internationaux, de conférences ou de réceptions sophistiquées :

Dad and Eva spent many evenings over the river in London proper, going to the theatre to see controversial plays, to German films or to lectures by Marxists, and to high-class parties. Eva's old friend Shadwell was starting to make his way as a theatre director, working as an assistant at the Royal Shakespeare Company, running workshops on Beckett and putting on plays by Artaud and new writers at fringe venues. Eva helped Shadwell out by designing one of these productions and making the costumes. This she loved, and it led to her, Dad and Shadwell going to dinners and parties with all kinds of (fairly) important people – not the sort we knew in the suburbs, but the real thing: people who really did write and direct plays and not just talk about it. (BS 113)

La culture populaire, qui a lieu de l'autre côté du fleuve, est décrite comme une pâle reproduction de ce monde, dépourvue de capacité de création. Or, cette image d'infériorité de la banlieue est continuellement questionnée : la banlieue est également décrite comme un lieu de production et de diffusion d'une contre-culture, disponible pour tous dans l'espace domestique de la chambre, où résonnent la musique pop rock des années 1970 ou la télévision :

So I usually sipped spicy tea and listened to records all night. I favoured the tuneless: King Crimson, Soft Machine, Captain Beefheart, Frank Zappa and Wild Man Fisher. It was easy to get most of the music you wanted from the shops in the High Street. During these nights, as all around me was silent – most of the neighbourhood went to bed at ten-thirty – I entered another world. I read Norman Mailer's journalism about an action-man writer involved in danger, resistance and political commitment: adventure stories not of the distant past, but of recent times. I'd bought a TV from the man in the chip shop, and as the black-and-white box heated up it stank of grease and fish, but late at night I heard of cults and experiments in living, in California. In Europe terrorist groups were bombing capitalist targets; in London psychologists were saying you had to live your own life in your own way and not according to your family, or you'd go mad. In bed I read *Rolling Stone* magazine. Sometimes I felt the whole world was converging on this little room. (BS 62)

Cet exemple illustre l'art de « la bohème en chambre » (« *bedroom bohemianism* »⁹⁰), selon les termes de Simon Frith : un mode de vie alternatif pratiqué chez soi et inventé dans la banlieue. Espace d'expression individuelle, la banlieue accorde la possibilité à chaque individu de développer son propre sentiment d'appartenance et ainsi de s'auto-crée⁹¹. Au fil du roman, Karim prend conscience de la plasticité et de la richesse débordante de la banlieue dont il est issu. Pôle de créativité et d'incubation plutôt que lieu de conformité, elle est décrite comme site de production et fil directeur des changements culturels, comme le souligne Dominic Head : « *The Buddha of Suburbia might incorporate an implicit celebration [...] of suburbia's role in fashioning a new cultural mood* »⁹². La banlieue incorpore des identités nouvelles développées principalement dans la sphère domestique, au contact des corps. Le style excentrique de Karim, qui suit de près les modes vestimentaires et capillaires, reflète bien l'émergence d'une créativité de la jeunesse propre à la banlieue :

I wore turquoise flared trousers, a blue and white flower-patterned see-through shirt, blue suede boots with Cuban heels, and a scarlet Indian waistcoat with gold stitching around the edges. I'd pulled on a headband to control my shoulder-length frizzy hair. (BS 6)

Why had he gone silver? Were we entering a new hair era that I'd completely failed to notice? (BS 37)

Ses tenues et coiffures varient au gré des tendances et des icônes de la pop culture à l'instar de David Bowie. On observe alors plutôt un mouvement inverse, de la banlieue vers la ville, car cette « culture du bas » est réincorporée dans la culture urbaine constamment nourrie des apports de la banlieue. Cette culture populaire se diffuse par le biais du feuilleton télévisé, mis en avant dans le roman. Karim, à la fin du roman, accepte un rôle dans l'un de ces feuilletons :

⁹⁰ Simon Frith, « The Suburban Sensibility in British Rock & Pop » dans *Visions of Suburbia*, éd. par Roger Silverstone. Londres : Routledge, 1997, p. 272.

⁹¹ Ged Pope, *Reading London's Suburbs: From Charles Dickens to Zadie Smith*, op. cit., p. 158.

⁹² Dominic Head, « Poisoned Minds: Suburbanites in Postwar British Fiction », dans *Expanding Suburbia: Reviewing Suburban Narratives*, éd. Roger Webster. New York : Berghahn, 2000, p. 82.

But it took two days for the meaning of the offer to sink in. What was it exactly? I was being given a part in a new soap opera which would tangle with the latest contemporary issues: they meant abortions and racist attacks, the stuff that people lived through but that never got on TV. If I accepted the offer I'd play the rebellious student son of an Indian shopkeeper. Millions watched those things. I would have a lot of money. I would be recognized all over the country. My life would change overnight. (BS 259)

Dominic Head analyse la série télévisée (« *soap opera* ») comme l'archétype de la culture banlieusarde, capable de s'adapter et d'interroger les questions d'ethnicité et d'opportunité (« *to adapt itself; to engage with issues of ethnicity and opportunity* »⁹³). Abordant la problématique de l'avortement et des actes de racisme, le feuilleton télévisé, destiné à une large audience dans la sphère privée, est ici réhabilité comme forme artistique, moteur de réflexion globale. Le rôle accru des banlieues dans la formation des valeurs de la société britannique est d'ailleurs souligné par Hanif Kureishi : « *England is primarily a suburban country and English values are suburban values* »⁹⁴. Par cette affirmation, l'auteur souligne le rôle central de l'échelle locale de la banlieue dans la construction de l'identité britannique. C'est particulièrement à travers la musique, la mode et les séries télévisées que les changements sociétaux sont rendus visibles. La banlieue devient alors le lieu d'émergence de valeurs incarnées, aboutissement d'un apprentissage constant entre l'individu et l'espace qu'il occupe. La dimension ludique que suggèrent ces activités est essentielle, car elle restaure ce que Henri Lefebvre nomme « l'œuvre » de la ville. Par ces loisirs populaires, les habitants développent leur capacité à « jouer », faisant ainsi basculer le paradigme de domination vers celui d'« appropriation »⁹⁵. À travers la collaboration ludique de ses habitants, le roman retrace le parcours de formation de la ville, parcours qui devient « œuvre ». Lefebvre ajoute que « la ville éphémère [est] l'œuvre perpétuelle des habitants, eux-mêmes mobiles et mobilisés pour et par cette œuvre »⁹⁶. L'œuvre est éphémère, sans cesse rejouée par ses

⁹³ *Ibid.*, p. 87.

⁹⁴ John Clement Ball, « The Semi-Detached Metropolis », *art. cit.*, p. 20.

⁹⁵ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, *op. cit.*, p. 123, 130.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 124.

habitants qui font surgir de nouveaux espaces au gré de leurs apprentissages et désapprentissages. Le roman devient un itinéraire de retournement spatial, la ville apprenant sans cesse de la banlieue.

Ainsi, les deux romans jouent avec les codes littéraires du *Bildungsroman*, mettant en exergue un itinéraire sensoriel transcendant les distinctions traditionnelles. La ville fait corps avec ses habitants et leur pratique intensive de l'espace signale leur accès au statut de citoyen. Le déploiement des corps dans la ville ouvre la voie à un troisième espace déjouant les dichotomies dedans/dehors, ex-colonies/ex-métropole, banlieue/ville. Les romans font ressurgir le bas corporel d'une ville impulsée par la sphère privée, la banlieue et les anciennes colonies. S'opère alors un renversement des paradigmes de domination ou d'intégration destinés à figer les corps, au profit d'une appropriation de la ville fondée sur la réincorporation corporelle. Cet espace tiers qui émerge acentré, illisible et incertain, épouse le mouvement de corps silencieux et pose les jalons d'une communauté du sentir.

Dans ces romans, l'intrigue des récits joue un rôle primordial, retraçant le parcours des corps dans la ville et défiant toute répartition figée de ces derniers. Traditionnellement dénigré par les discours technologiques, le corps, et plus particulièrement celui de l'immigré qui appréhende la ville à travers un itinéraire sensoriel, est célébré. Si les immigrants se sentent tout d'abord exclus de l'espace urbain, ils développent une « nouvelle sensibilité domestique » qui leur permet de devenir habitant de la ville. Cette appropriation par les personnages se manifeste par les métaphores domestiques qui agissent comme des puissances de rétrécissement de l'espace. Cette réduction spatiale met en relief le contact avec les

voisins, comme première forme de lien social fondé sur des liens de proximité. Ces micro-relations adviennent dans la sphère privée et brisent la frontière avec l'espace public : l'immigré peut alors se mouvoir ou projeter son corps dans la ville aux multiples sphères et accéder au statut de citoyen. Le récit fait surgir de nouvelles formes de pratiques spatiales singulières : couture, cuisine ou exploration sexuelle. La ville se façonne alors au contact du corps, stimulant la sensorialité – principalement l'olfaction dans *Brick Lane* et le toucher dans *The Buddha of Suburbia*. Au fil du récit, le personnage et la ville semblent faire corps dans un amas de sensations en évolution constante. La quête sensorielle d'une ville, nouvelle héroïne du *Bildungsroman*, s'impose et remet en cause toute centralité : elle privilégie des cercles sensoriels mouvants, renforçant la création de nouvelles pratiques spatiales. Dans la partie suivante, j'étudierai l'itinéraire sonore proposé par le roman. Le parcours des corps est saisi cette fois-ci au travers de leur capacité à émettre des sons. J'explorerai le trajet des voix narratives et des silences les parcourant afin d'examiner la possibilité pour ces corps de se faire entendre dans l'espace urbain et d'accéder au statut de citoyen. L'un des enjeux de cette partie résidera dans la possibilité pour une voix de s'affirmer dans l'espace politique.

CINQUIÈME PARTIE : À L'ÉCOUTE D'UNE VOIX DE LONDRES

INOUIË

Après avoir étudié le déplacement des corps à travers un itinéraire sensoriel qui enclenche une pratique spatiale, je poserai la question de la possibilité d'une vocalisation de ces corps en examinant leur production sonore. Cette étape est centrale puisque qu'elle permet *in fine* aux citadins de devenir citoyens, d'exprimer donc leurs droits dans la ville et de participer politiquement à la vie urbaine. Les romans font entendre la rumeur des corps de la ville, confrontant les lecteurs à un entremêlement de voix d'intensité, de tonalité, de timbre et d'origine diverses qui les pousse à tendre l'oreille. Déplacement sonore indicible, la voix, fuyante ou résonante de manière imprévisible, rend compte d'une pure présence. Ces sons non répertoriés véhiculent des « voix mineures », en opposition avec les « discours dominants » des inscriptions urbaines¹. Aux conventions d'une langue écrite vient se substituer une langue orale qui s'autocrée et se meut au gré des rencontres des phénomènes sonores. Je montrerai que le roman, s'érigeant comme art du dialogue, excelle à faire résonner une multiplicité de points de vue, comme autant de voix qui s'élèvent. Tout d'abord, par le biais de la description, le roman retranscrit l'acoustique de la ville, une alternance de bruits et de murmures inarticulés qui en constituent la rumeur. Ces expressions sonores infra-verbales, simultanées et chaotiques, créent des interférences et bousculent la production du

¹ Voir partie 1.

sens. Puis, les romans mettent en relief le processus de la formation et de la distribution de la parole, en attirant particulièrement l'attention sur la difficulté à dire et à se faire entendre. La production de la voix n'est pas appréhendée de manière linéaire, ni même du point de vue de l'intrigue, mais à partir des structures narratives qui articulent les voix en différents types de discours. Les enjeux narratifs du genre romanesque s'orientent du côté des questionnements de la voix des personnages. L'autorité narrative s'étiole, ouvrant un espace dépourvu d'ancrage d'où surgissent de nulle part des prémices ou des silences de voix. Détachées du sens, ces bribes sonores défont le discours et remettent en cause toute voix idéologique. La voix est saisie dans sa dimension orale : les accents, le rythme, les tonalités, les changements de registre ne cessent d'inventer une langue mouvante, indissociable du corps qui l'émet. Enfin, j'examinerai les directions de la voix, à travers la résonance qui se manifeste par des effets d'harmonie, de polyphonie, de dissonance mais aussi par l'absence d'écho. Les romans posent ainsi la question de la réception de ces voix mineures et soulèvent la possibilité pour ces dernières de réorganiser l'espace urbain de façon plus démocratique, en posant les jalons d'un autre type de communauté urbaine fondée sur l'écoute.

Ainsi, ma démarche s'inscrit dans la lignée des études sonores qui se multiplient dans les années 1990. L'historien Alain Corbin déplore le manque d'attention accordé au sonore dans nos sociétés contemporaines². Jacques Attali, figure emblématique du tournant sonore avec son ouvrage intitulé *Bruits*, met en avant l'importance de réhabiliter l'écoute : « Le savoir occidental tente, depuis vingt-cinq siècles, de voir le monde. Il n'a pas compris que le monde ne se regarde pas, il s'entend. Il ne se lit pas, il s'écoute »³. En supplantant le champ du visible, les phénomènes sonores s'imposent comme les nouveaux vecteurs esthétiques de l'exploration de la ville et les principaux moteurs de transformation de nos sociétés : « Bien

² Alain Corbin, *Les Cloches de la Terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. Paris : Albin Michel, 1994, p. 212.

³ Jacques Attali, *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 1977, p. 7.

plus que les couleurs et les formes, les sons et leurs agencements façonnent les sociétés »⁴, « dans le bruit se lisent les codes de la vie, les rapports entre les hommes. Clameurs, mélodie, dissonance, harmonie »⁵. Les différents types de bruit permettent ainsi d'analyser le contexte culturel des sociétés et plus particulièrement de la ville. Cette dernière, en tant qu'espace dans lequel le son est à son paroxysme, apparaît comme un sous-genre des études sonores, comme le souligne Gerry Smyth⁶. Les romans enregistrent la cacophonie urbaine⁷ : le vrombissement des voitures, le tintement des sonneries, le klaxon des voitures, le grondement strident du train, les musiques s'échappant des baffles des voitures, les conversations téléphoniques, les cris des vendeurs ambulants, ceux des querelles, ou encore les sons à peine perceptibles des pleurs étouffés. Ainsi, le roman, la ville et le son entretiennent une relation étroite car le roman restitue les potentialités des deux autres pôles. C'est ce que laisse sous-entendre la définition du roman de Mikhail Bakhtine : le roman est le lieu par excellence de confrontation ou d'échange linguistiques, reflétant les appartenances sociales, professionnelles ou idéologiques de groupes d'individus⁸. Le roman déploie le parler multiple de la ville, marqueur des liens sans cesse rejoués des individus dans l'espace urbain.

Cette partie portera principalement sur l'étude de *Last Orders* de Graham Swift et de *NW* de Zadie Smith, bien que je sois amenée à convoquer ponctuellement les autres romans. J'étudierai les déploiements des qualités sonores de la ville du point de vue du genre

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

⁶ Gerry Smyth, *Music and sound in the Life and Literature of James Joyce, Joyce Noyces*. Londres : Palgrave Macmillan, 2020, p. 192.

⁷ La puissance sonore de Londres évoque celle de Dublin que James Joyce déploie dans *Ulysses* et met en évidence le nouvel attrait du bruit élevé au rang d'art que théorise le futuriste italien Luigi Russolo : « *Let us wander through a great modern city with our ears more alert than our eyes and we shall find pleasure in distinguishing the rushing of water, gas, or air in metal pipes, the purring of motors that breathe and pulsate with indisputable animality, the throbbing of valves, the pounding of pistons, the screeching of mechanical saws, the jolting of trams on their tracks, the cracking of whips, the flapping of curtains and flags. We shall amuse ourselves by creating mental orchestrations* », Luigi Russolo, *The Art of Noise (Futurist Manifesto, 1913)*, trad. Robert Filliou. New York : Something Else Press, 1967, p. 25.

⁸ « *The novel's peculiar ability to open a window in discourse from which the extraordinary variety of social languages can be perceived. The novel is able to create a work space in which that variety is not only displayed, but in which it can become an active force in shaping cultural history* », Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*. Londres : Routledge, 2002, p. 70.

romanesque et des problématiques sonores qu'il soulève. Le roman restitue les mouvements d'une langue idiosyncrasique, en dialogue permanent avec son environnement et ses habitants. Je montrerai comment le roman contemporain urbain donne à entendre la ville, en compose la musicalité et le rythme par le biais d'une dissémination de voix inouïes marquées par des inflexions, brisures, échos et silences, comme si seule la lecture à haute voix pouvait en restituer la matière sonore. Dès lors, l'indéniable présence vocale du texte interroge les rapports entre son et sens, dit et non-dit, voix et parole, discours et dialogue, écrit et parlé, littérature et oralité. Ces problématiques sont à mettre en rapport avec la question de l'inarticulé dans le postmodernisme et « l'impossibilité de dire » dans la société postmoderne⁹. Ainsi, je montrerai comment le roman acquiert une dimension éthique en se faisant le véhicule des voix silencieuses et l'agent de reconfiguration et de redistribution de l'espace urbain. Récepteur et vocalisateur, le lecteur devient un acteur central de cette communauté urbaine fondée sur un nouveau type de communication horizontale et orale.

I. L'acoustique des sons non répertoriés de la ville

Le roman se fait acoustique, étude du son et de leurs fréquences (infrasons, sons et ultrasons). Le roman, de manière radiophonique, crée une véritable bande-son de la ville. Celle-ci structure la narration et accompagne le lecteur tout au long de sa lecture. Invisibles, indistincts et simultanés, les sons échappent ainsi au contrôle du *logos* et à l'inflexion de leur matière acoustique sous le régime de l'inscription. En enregistrant la saturation sonore, typique des scènes urbaines, le roman se libère de la surabondance visuelle qui dicte le trajet

⁹ Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, *op. cit.*

des personnages dans le Londres contemporain¹⁰. En effet, là où l'optique circonscrit l'espace au plan urbain (espaces d'affichage, itinéraires déjà tracés), le sonore jouit d'une mobilité plus grande. Les trajectoires sonores recèlent de véritables potentialités de transformation spatiale. Michel Serres affirme : « La ville fait du bruit, mais le bruit fait la ville »¹¹. Alors que les discours dominants congédient le bruit urbain, le qualifiant de « pollution » sonore, le texte, lui, cherche à en recueillir la substance pure pour en extraire la puissance de composition. Si le bruit agit comme un « parasite »¹² ou une interférence, quelque chose de non répertorié, c'est parce qu'il est doté d'une puissance d'intrusion qui en fait un élément d'interrogation permanent de l'espace urbain¹³. La structure du récit étend alors ses potentialités d'expression à l'ensemble des trajectoires que l'espace sonore lui offre.

I.A. Chahuter la ville

Mobile sonore non identifié, le bruit dérange et transgresse les barrières et les murs qui quadrillent l'espace urbain. À la différence de tous les autres sens, l'ouïe est constamment sollicitée dans la ville. En effet, sous l'empire du son, toute matière devient pénétrable, comme le souligne Michel Serres : « Il n'y a pas de mur étanche au bruit. Il y a des murs étanches au regard ou à la lumière, il y a des boîtes d'ombre, nul n'a trouvé de lieux silencieux... »¹⁴. Dans *NW*, le quartier de Willesden et plus particulièrement la cité de Caldwell, dont les murs encerclent les habitations, sont particulièrement bruyants. Ce bruit qui transperce les cloisons est symbolisé par la sonnette du palier de Leah :

¹⁰ Voir partie 1.

¹¹ Michel Serres, *Le Parasite*. Paris : Grasset, 1980, p. 24.

¹² *Ibid.*

¹³ Présenté comme force dynamique de l'espace, le bruit n'est plus la menace que se représentaient les victoriens. Ainsi, Charles Dickens se méfiait de la musique de rue, qualifiant ces joueurs itinérants d'effrontés : « *brazen performers on brazen instruments, beaters of drums, grinders of organs, bangers of banjos, clashers of cymbals, worriers of fiddles, and bellowers of ballads* », Graham Storey et Madeline House, *The Letters of Charles Dickens, Volume 10*. Oxford : Clarendon Press, 1998, p. 388. Les auteurs de mon corpus, en revanche, embrassent et exploitent tous les types de musique et de bruits urbains qui constituent la richesse d'un espace co-créatif.

¹⁴ Michel Serres, *Genèse*. Paris : Grasset, 1982, p. 107.

Doorbell! She stumbles through the grass barefoot, sun-huddled, drowsy. The back door leads to a poky kitchen, tiled brightly in the taste of a previous tenant. The bell is not being rung. It is being held down.

In the textured glass, a body, blurred. Wrong collection of pixels to be Michel. Between her body and the door, the hallway floorboards, golden in reflected sun. This hallway can only lead to good things. Yet a woman is screaming PLEASE and crying. A woman thumps the front door with her fist. Pulling the lock aside, she finds it stops halfway, the chain pulls tight, and a little hand flies through the gap.

– PLEASE – oh my God help me – please Miss, I live here – I live just here, please God – check, please – (NW 5)

Le chapitre 2 s'ouvre sur une interruption sonore (« *Doorbell!* ») provoquée par la sonnette et dont le mot-phrase accompagné d'un point d'exclamation imite le son strident. Intempestif et continu (« *it is being held down* »), celui-ci interrompt la sieste de Leah qui clôt le chapitre précédent (« *she stumbles through the grass barefoot, sun-huddled, drowsy* »). Au seuil de la porte, la sonnette marque la frontière entre espace public et privé et signale ainsi la présence de l'étranger. Ce dernier est présenté par les bruits du corps : des cris et des sanglots (« *a woman is screaming PLEASE and crying* ») suivis de tambourinements (« *a woman thumps the front door with her fist* »). Les lettres majuscules imitent les cris de détresse qui se font entendre derrière la porte. La stratégie textuelle cherche à mettre en échec les logiques d'invisibilisation du discours dominant en prenant à son compte la signalétique de l'inscription afin de rendre visible ceux que la ville s'efforce justement de cacher, ceux dont les sons parasitent l'espace bien articulé, la voix des précaires¹⁵. Dans les romans de Zadie Smith, le surgissement de cette voix perturbe la compartimentation et la hiérarchisation de l'espace dont les murs reflètent l'impossible dialogue entre les différentes couches sociales¹⁶. C'est grâce aux bruits corporels de Shar qu'un contact s'amorce. Ce contact fait d'abord résonner une voix sans langage dont le bruit hante Leah tout au long du roman. Incompréhensible, la voix de Shar résonne au-delà d'un quelconque message : « *at her back*

¹⁵ Voir partie 2.

¹⁶ Voir partie 1.

she can hear the ricochet of incomprehensible abuse, aimed at her, a patois like a machine gun » (NW 42). Les insultes indéchiffrables que la protagoniste assimile à une langue vernaculaire (« *a patois* ») sont perçues comme une attaque qui se propage, comme le suggère la comparaison avec la mitrailleuse (« *like a machine gun* »). Shar se situe en dehors du champ de vision de Leah, qui a le dos tourné, et pourtant sa voix se propage car « le son n'a pas de face cachée »¹⁷, comme le souligne Jean-Luc Nancy. À l'opposé de la présence visuelle qui est là, « la présence sonore arrive : elle comporte une attaque », « toujours à la fois avancée, pénétration, insistance »¹⁸. Impossible à interrompre, l'événement sonore pénètre par l'oreille et engage tout le corps du récepteur. Alors que la présence visuelle est immobile, la présence sonore est essentiellement mobile et transversale¹⁹. L'image de la mitrailleuse met en avant la dimension offensive voire belliqueuse du son, dont la résonance provoque des dommages physiques à sa cible (« *aimed at her* »). C'est l'acte même de s'adresser à quelqu'un qui heurte, plutôt que le sens de ce qui est dit. La voix inarticulée des minorités, en l'occurrence des couches urbaines défavorisées, s'impose alors comme puissance d'interpellation ou d'interférence, laquelle fait basculer les frontières spatiales et sociales, décroissant deux mondes qui se côtoient à Caldwell (la classe moyenne et les démunis). Ce sont aussi les cris intempestifs des vendeurs ambulants qui interrompent les conversations et signalent une présence officieuse. Proposant la vente informelle de tickets de métro, la voix inarticulée de Nathan surgit et s'impose aux passants, créant une interaction entre les sans-abris et la classe moyenne :

–Wasn't laughing at that.
 Travelcardtravelcardtravelcard.
 –What's she saying, poor love?
 –Selling their travelcards, I think.
 Very sad, but also an opportunity for a saving. Pauline reaches up to tap the fella
 on his shoulder.

¹⁷ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*. Paris : Éditions Galilée, 2002, p. 32.

¹⁸ *Ibid.*, p. 35.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

–How many zones? How much do you want for it?
–One-day travelcard. Six zones. Two pound.
–Two pounds! How do I know it's not some fake?
– *Mum*. It's got the date on it, Jesus!
–I'll give a pound, no more.
–All right, Mrs Hanwell.

Look up. A jolting form of time travel, moving in two directions: imposing the child on this man, this man on the child. One familiar, one unknown. The Afro of the man is uneven and has a tiny grey feather in it. The clothes are ragged. One big toe thrusts through the crumby rubber of an ancient red-stripe Nike Air. The face is far older than it should be, even given the nasty way time has with human materials. He has an odd patch of white skin on his neck. Yet the line of beauty has not been entirely broken.

–*Nathan?*

–All right, Mrs Hanwell.

(NW 46)

Le son discontinu et répété de la voix de Nathan, que reflète la juxtaposition (« *Travelcardtravelcard* »), rompt le dialogue entre Leah et sa mère Pauline. Incompréhensible pour Pauline, Leah traduit l'interjection, et la proposition mercantile enclenche l'échange, rendant ainsi possible la prise en compte de l'autre. Si Nathan est tout d'abord perçu comme un étranger dont on ne comprendrait pas la langue en raison de sa précarité sociale, à la fin de la conversation, alors que Nathan s'adresse à Pauline par son nom de famille, celle-ci reconnaît l'ancien camarade de classe de Leah. Dès lors, les exclamations inarticulées et illégales des vendeurs ambulants, éléments centraux du paysage sonore de Londres, contribuent à bousculer les frontières sociales, forçant les passants à accepter leur existence et *a fortiori* à se découvrir avec elle des affinités insoupçonnées. Celles et ceux dont la présence est invisibilisée s'affirment alors dans la dissonance du bruit. Il ne s'agit plus de prêter l'oreille, c'est le son qui surgit en lui-même, intempestif, outrepassant les frontières du visible et de l'invisible, s'aménageant un espace propre, sollicitant l'attention.

Dans *London Overground*, en revanche, l'acoustique provient essentiellement des technologies qui prolifèrent dans la ville globale, et plus particulièrement des moyens de transport et du fameux train aérien *London Overground*. Omniprésentes dans le roman, les

voies de transport, ferroviaires ou routières, organisent l'espace public en un réseau codifié et prédéterminé. La saturation sonore est d'emblée mise en exergue par le narrateur qui en perçoit les conséquences physiologiques. Les bruits des sirènes des véhicules ou du crissement du train, typiques de l'espace urbain, sont analysés en termes de degré de maux de tête : « *the world is all noise and discriminations of headache* » (LoO 8), « *my head was ringing* » (LoO 21). C'est donc bien l'attaque et la pénétration du bruit dans l'oreille du récepteur que nous livre le texte. Or, si ce bruit semble subi par le narrateur, il est aussi l'objet d'une quête sonore que celui-ci entreprend dans son circuit sous les voies du *London Overground*. Le bruit devient une métonymie du train : « *between river and railway. The light of one. The sound of the other* » (LoO 131). Si la lumière fonctionne comme un guide pour saisir la Tamise²⁰, le son symbolise le train dont le narrateur suit le trajet, à la manière d'un futuriste italien. L'acte de marcher devient dès lors un acte d'écoute : « *if we strain our ears* » (LoO 46), « *when London Overground vanishes underground [...] we free-associate soundbites* » (LoO 201). Évanescent (« *vanishes* ») car souvent souterrain, le train aérien apparaît donc plus nettement sous la forme de fragments sonores. Grâce aux réverbérations acoustiques qui traversent les murs, le narrateur se dirige dans la ville : « *We were on the right track, the vibrations in the ground compensated for the absence of railway arches, visible cradles of electrified wire* » (LoO 46). Le train étant dissimulé par les murs qui l'entourent, seule sa présence auditive peut être saisie par les passants :

Most of the new bridges on the Overground circuit are constructed to abort vision, deny ocular trespass. You'd need to be Usain Bolt or a seven-foot basketball player to get a glimpse of the restored line running from Dalston Junction to Haggerston. Where there is the ghost of a chance of craning on tiptoe to catch a glimpse of a train, they'll add another course of bricks, dress the wall with a pelmet of blue board. Railways have to be heard, felt in the disturbed air. (LoO 42)

Or, si le narrateur tend l'oreille pour enregistrer le bruit de la circulation ferroviaire, ce dernier est plutôt perçu dans sa puissance d'étrangeté comme une source de désorientation :

²⁰ Iain Sinclair, *Lights Out For the Territory*, op. cit.

« *psychogeographers auditioning an evolving wilderness* » (LoO 22). L'oreille enregistre un espace sonore qui résiste à la domestication : l'urbain devient terre sauvage (« *evolving wilderness* ») et le train fait surgir un son monstrueux qui transforme sans cesse la ville en un paysage naturel et hostile. Ce son agit comme une « interférence »²¹ ou un son « parasite ». Plutôt que de localiser le sujet dans son environnement, le son délocalise sans cesse²². Cette puissance chaotique se manifeste par la comparaison des bruits des moyens de transport à ceux d'animaux, rappelant ainsi la nature sauvage sur laquelle s'est construit l'espace urbain (du hullement de la chouette (« *hoot* » (LoO 119)) au grognement secret de la bête (« *snarl of cars* » (LoO 119), « *like the secret groans of celebrity predators* » (LoO 17))). Les « cris » indistincts du train aérien, transformé en prédateur, animalisent l'espace technologique et sèment le trouble dans l'ordre réticulaire synchronisé par les annonces sonores signalant les stations de métro. L'interférence n'est pas de l'ordre du langage mais est plutôt le surgissement d'une monstruosité inarticulée qui vient heurter le son mécanique et régulier d'un système automatisé. De plus, au ton monocorde et rationalisé des voix enregistrées du train, le texte oppose toute une gamme sonore, privilégiant les sons aigus et transperçants tels que le crissement intempestif des trains (« *the inappropriate screech of trains overhead* » (LoO 17), « *scream of trains* » (LoO 151)), le retentissement des sirènes d'ambulance ou de pompier (« *Yellow-green ambulances. Fire engines. Unmarked squad cars with sirens screaming* » (LoO 8)) ou encore le cri de souffrance d'un monde naturel meurtri (disparition de la faune et de la flore (« *birds and trees screamed with pain* » (LoO 178), « *fingers in ears to mute the scream of cut daffs* » (LoO 92)))²³. Ces présences invisibles et inaperçues, comme les anciennes infrastructures ferroviaires publiques, le

²¹ Niall Martin, *Iain Sinclair: Noise, Neoliberalism and the Matter of London*. Londres : Bloomsbury Academic, 2017, p. 8.

²² *Ibid.*, p. 11.

²³ Le roman semble se rapprocher de la musique concrète qui remet « en cause l'opposition primaire entre son et bruit en découvrant la musicalité potentielle de sons considérés comme bruits » (Pierre Schaeffer, Conférence sur la musique concrète à Genève en 1952).

service de santé et de secours public ou encore le monde végétal et animal, se manifestent par des appels stridents qui interrogent la privatisation des services urbains et l'ultra-urbanisation de la ville à l'heure de la « surmodernité »²⁴. Le hurlement représente ainsi « le grain de bruit » que Michel Serres définit comme « le petit élément au hasard [qui] transforme un système ou un ordre en un autre »²⁵. Ce grain s'introduit dans les circuits automatiques de la ville et vient enrayer le système. Chaque son singulier et intense se répercute sur les réseaux de transport et les signes écrits, brouillant les injonctions scripturales. Ce pré-langage symbolisé par le cri s'affirme comme puissance d'agression et de transformation, qui à la fois délocalise et relocalise, ouvrant un champ sonore d'où s'échappe une multiplicité de résonances court-circuitant l'ordre réticulaire. Au contact des autres sons, le son crée des vibrations inouïes : le bruit du train entre en résonance avec les tags enfouis des passages souterrains (« *cacophony of sprayed tags and obscenities* » (*LoO* 42)). Au-delà du message, l'exploration est bien sonore, puisqu'un son conduit à un autre, levant ainsi le voile sur des présences insoupçonnées et disséminées. Si le tag n'émet pas de son, ses contours en trois dimensions véhiculent la cacophonie, donnant un corps et une voix au tagueur.

I.B. La résonance des murmures

Contrairement au discours, c'est l'alternance d'intensité de sons souvent extrêmes, tantôt très forts, tantôt très faibles, qui s'affirme dans *London Overground*. Ainsi, le bruit est entrecoupé de murmures, de chuchotements et de silences. Le train, à la fois bruyant, perçant et doux, devient le symbole de la complexité de la carte sonore de la ville : « *listening to the siren song of the metal tracks* » (*LoO* 15). L'oxymore « *siren song* » met en relief l'ambivalence sonore : la sonnerie stridente de la sirène renferme une composante mélodieuse

²⁴ Marc Augé, *Non-Lieux, op. cit.*

²⁵ Michel Serres, *Le Parasite, op. cit.*, p. 34.

dont la douceur est renforcée par l’allitération du son « s ». Une musique inattendue, à la fois dissonante et envoûtante, s’échappe des voies métalliques. De fait, les voix enregistrées se désynchronisent (« *the recorded voice goes out of synch* » (LoO 35)) et, dans l’interstice, grésille un autre type de voix à peine audible : « *if we strain our ears, we can pick up an oracular whisper of trains, or ancestors, or primal winds, in the open-topped funnel of brick* » (LoO 46-47). Le narrateur capte un chuchotement d’oracle difficilement localisable, provenant du train, des ancêtres ou d’un vent ancestral. Le train devient le conducteur de ces murmures à peine perceptibles qui véhiculent les histoires mythologiques de Londres. Les voies du train chuchotent les voix du vaudou ou de l’oracle (« *the tumultuous voodoo whispering and threatening down the rails of the Overground* » (LoO 89), « *rails that whispered of Haggerston, Whitechapel, Surrey Quays* » (LoO 148)). Les murmures des légendes se fondent alors avec la cacophonie du train, renforçant le phénomène de désorientation. Or, malgré cette dispersion, le train demeure puissance de communication de ces murmures dont le bruit est toujours latent :

Railways, rivers, stadiums, cemeteries: there was always traffic between them, acoustic whispers, mass cheers and whistles of derision, the scream of trains slowing for West Brompton, drifting over the layered and dignified silence of the nature-reserve burial ground. (LoO 151)

Ces chuchotements sonores (« *acoustic whispers* ») s’élèvent au milieu des bruits de la circulation et du crissement des trains qui planent au-dessus du silence du cimetière. Un son n’efface pas l’autre et le texte s’efforce de mettre en relief leur superposition spatiale, comme l’indiquent les prépositions de lieu (« *over* » et « *between* ») et la couche de silence (« *the layered and dignified silence* »). Chaque qualité sonore peut alors être visualisée, occupant un espace qui lui est propre et brouillant la hiérarchie sonore fondée sur l’intensité.

De cette manière, le narrateur offre une place de choix au silence, qui existe au même titre que les autres sonorités et qu’il interprète comme une potentialité sonore en attente par le

biais de l'image du bol prêt à se remplir : « *A stadium in repose is a bowl of latent noise, suspended emotion: unheard chanting, the ineradicable cheers of phantom crowds* » (LoO 61). Se rendant sur les lieux silencieux des cimetières et des stades désertés, le narrateur, à l'écoute des voix spectrales, fait ressurgir les chants éteints de foules fantomatiques. La prise en compte du silence permet ainsi de dépasser les frontières temporelles et de faire circuler, sans la moindre hiérarchie, voix présentes et passées. Les chants inaudibles, qui autrefois résonnaient dans le stade, demeurent en suspens, comme si la foule retenait son souffle. Or, ce qui est communiqué est une simple présence hors-sens, puisque l'expression sonore demeure inarticulée. Guidant le narrateur à travers ces lieux d'échos en suspension, le train véhicule des messages sonores de différentes intensités et temporalités, garantissant la possibilité pour chacun d'entre eux de prendre le dessus.

I.C. Musique urbaine et brouillage sonore

La présence répandue de la musique qui s'échappe des tourne-disques, des *walkmans* ou des baffles s'ajoute à la bande sonore de la ville et reflète de nouveaux rapports entre les sons et l'espace urbain, à l'écart des canaux officiels de communication. Ces sons musicaux participent à la cacophonie urbaine et contrebalancent le « tonalisme »²⁶ des voix majeures du discours technologique²⁷ et signalétique de la ville, fondé sur l'élimination des interférences ou des brouillages sonores au profit d'une clarté de signaux monocordes. Jacques Attali interroge les rapports entre bruit, musique et pouvoir et analyse les stratégies de contrôle du bruit, mises en place par un pouvoir dominé par l'information technologique qui vise à monopoliser et stocker l'émission des messages sonores ainsi qu'à institutionnaliser le silence des autres²⁸. À la logique de clarté et de sélectivité des signaux sonores, le roman de Zadie

²⁶ Jacques Attali, *Bruits, op. cit.*, p. 14.

²⁷ Voir partie 1.

²⁸ Jacques Attali, *Bruits, op. cit.*, p. 17.

Smith *NW* substitue celle d'un constant brouillage sonore où la musique se distingue à peine du bruit :

We are the village green preservation society. God save little shops, china cups and virginity! Saturday morning. ALL KINKS ALL DAY. Girl. You really got me going. You got me so I don't know what I'm doing. On Saturday mornings Michel helps the ladies and gentlemen of NW look right for their Saturday nights, look fresh and correct, and there, in the salon, he is free to blast his treacly R&B, his oh baby oh shorty till six in the mawnin till the break a' dawn. On Saturday mornings she is free! God save tudor houses, antique tables and billiards! Preserving the old ways from being abused. Protecting the new ways for me and for you. What more can we do? Stomping around in pyjama bottoms, singing tunelessly. Ned is in the garden. Ned approves of loud music of white origin. He sings along. Well I tried to settle down in Fulham Broadway. And I tried to make my home in Golders Green. In this weekend abandon there is always something manic and melancholy: the internal countdown to the working week already begun. In the mirror she is her own dance partner, nose to nose with the reflection. The physical person is smiling and singing. Oh how I miss the folks back home in Willesden Green! Meanwhile something inside reels at the mirror's news: the grey streak coming out of the crown, the puffy creases round the eyes, the soft belly. She dances like a girl. She is not a girl anymore. YOU REALLY GOT ME. YOU REALLY GOT ME. YOU REALLY GOT ME. Where did the time go? She only realizes the doorbell has gone when Olive begins barking madly. (*NW* 26)

La musique se manifeste par l'insertion de paroles de chansons du groupe de rock britannique *The Kinks*, paroles introduites sans guillemets ni autre signallement typographique, suggérant une immersion complète de la musique dans l'univers quotidien des personnages et la présence d'un sous-texte musical tout au long du roman. Dès le début de l'extrait, c'est la musique du groupe qui se fait entendre, précédant l'identification de la narratrice et la détermination de sa position spatiale. Le flux sonore irrégulier des paroles des chansons interrompt sans cesse la description de la routine matinale du samedi de Leah et Michel. Plusieurs musiques fusionnent, réelles et fantasmées : les sons R&B du salon de coiffure de Michel résonnent dans l'imagination de Leah et se mêlent au rock qu'elle écoute dans son appartement et à la sonnette de la porte qui retentit à la fin de l'extrait. La musique contribue ainsi à délocaliser l'espace urbain et à superposer différentes bandes musicales sonores dans la ville contemporaine, constituant un réseau d'échos aussi bien remémorés que réels. L'enchevêtrement du rock d'origine blanche (« *loud music of white origin* ») et du R&B

compose une musique urbaine toujours retravaillée par d'autres musiques, ouvrant ainsi un espace de croisement et de métissage culturel²⁹.

Dans *Swing Time*, la passion des deux jeunes filles pour les comédies musicales crée un sous-texte musical omniprésent proche de celui d'un roman musical, restituant différents points de vue sans passer par le langage³⁰. Immergées dans un environnement sonore dominé par la musique (véhiculée par la télévision, les cassettes, le cinéma et les cours de danse classique hebdomadaires), les deux protagonistes expérimentent la ville à travers le mouvement des corps dansant sur du classique, du jazz, du R&B, du rap ou encore du rock. Les personnages sont moins sensibles à ce qui se dit qu'à la manière dont la musique se forme : les tonalités, le timbre de la voix, les gestes, le rythme, le mouvement et la réception de celle-ci. Le texte s'accorde donc avec l'énoncé de Roland Barthes : la musique « parle mais ne dit rien »³¹. La narratrice insiste sur l'importance du langage corporel déclenché par la musique au détriment de la langue idéologique : « *my mother's political and literary ideas didn't interest me as much as arms and legs, as rhythm and song* » (ST 100). Cette insertion métatextuelle s'inscrit dans une série d'autres remarques, dont je citerai quelques exemples, qui mettent en relief la prédominance du rythme sur la signification des mots. L'épigraphe d'ouverture du roman, un proverbe haoussa, souligne d'emblée cette nouvelle approche du roman :

When the music changes, so does the dance.
– Hausa proverb

Cet énoncé placé en exergue annonce la relation étroite entre la musique et la chorégraphie des corps, dictée par un rythme spécifique impulsé par le roman. Zadie Smith semble nous

²⁹ Dans *Swing Time*, la narratrice énonce ce même constat : « *I knew there was something not quite right about her rigid notions – black music, white music – that there must be a world somewhere in which the two combined* » (ST 25).

³⁰ Gerry Smyth, *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*. Londres : Palgrave Macmillan, 2008, p. 25 : « the music-novel ».

³¹ Roland Barthes, « Rasch », *Œuvres Complètes IV*. Paris : Seuil, 2002, p. 832.

dévoiler sa méthode d'écriture qui s'apparente à une exploration d'un langage corporel stimulé par la musique. Ainsi, la musique apparaît comme une force de réarticulation des corps qui entrent en résonance avec elle, résonance qui pose les prémices d'une première étape dans la formation d'une voix collective. Au sein de la narration, la narratrice illustre également l'interrelation entre la musique et les corps sur laquelle repose le roman. Elle analyse le rythme du danseur de la comédie musicale comme la mise en mouvement de paroles dont la signification s'élabore grâce à l'accueil des sons par les différents mouvements du corps :

I ignored the ridiculous plots of those movies: the opera-like comings and goings, the reversals of fortune, the outrageous meet cutes and coincidences, the minstrels, maids and butlers. To me they were only roads leading to the dance. The story was the price you paid for the rhythm. 'Pardon me, boy, is that the Chattanooga choo choo?' Each syllable found its corresponding movement in the legs, the stomach, the backside, the feet. (ST 24)

La réflexion métatextuelle de la narratrice suggère que la recherche de l'écrivain, à l'image de celle du spectateur de la comédie musicale, est centrée sur le rythme plutôt que sur la création d'une histoire, rétablissant un pont entre le langage et le corps dont l'interaction fait surgir une voix singulière. Plus loin dans le roman, observant le jeu singulier de chaque artiste, la narratrice s'attarde sur le rythme propre à chaque voix, reflet d'un autre type de temporalité :

Nina Simone dividing each note from the next, so viciously, with such precision [...] and I thought of her voice, the way she could extent a note beyond the point of tolerability and force her audience to concede to it, to her timescale, to her vision of the song, how she was completely without pity for her audience, and so relentless in pursuit of her freedom! (ST 137-138)

La voix de la chanteuse Nina Simone est décrite en termes de tempo, détachant chaque note afin d'ouvrir une temporalité modulable et toujours rejouée (« *to her timescale* »). Ralentissant ou accélérant, la musique guide la narration et détient le pouvoir de littéralement faire osciller le temps, comme l'indique le titre du roman « *Swing Time* ». Dans la comédie

musicale *Ali Baba Goes to Town* visionnée par Tracey et la narratrice, la voix d'Al donne toute sa signification au titre : « *now Al was singing to the Africans, a verse that seemed to swing time itself, flashing far ahead, to a moment when these Africans would no longer be as they were presently, a time a thousand years in the future when they would set the tempo the world wants to dance to, in a place called Harlem* » (ST 191). La musique vise ainsi à faire converger différentes strates temporelles, associant rythmes et chants du passé avec ceux du présent. En opposition au temps linéaire des canaux de communication officiels qui stockent les données sonores, la musique met en avant un temps cyclique où chaque son peut ressurgir à chaque instant. La cassette, moyen de diffusion des comédies musicales, devient métaphore du fonctionnement du temps dans le roman. En tant qu'outil d'enregistrement, elle permet aux auditeurs de rembobiner ou de passer directement à la musique suivante :

We were the first generation to have, in our own homes, the means to re- and forward-wind reality: even very small children could press their fingers against those clunky buttons and see what-has-been become what-is or what-will-be. (ST 56)

La cassette rend possible un décloisonnement temporel permettant une immersion dans des réalités sonores variées lesquelles, au-delà de tout langage, façonnent la réalité quotidienne des protagonistes.

The Buddha of Suburbia, tend également à être considéré comme un roman-musique³² : outre la musique pop des années 1970 qui émane en continu du tourne-disque de Karim, les références aux groupes de musique abondent, des posters aux revues de musique, et elles éveillent sa perception auditive de la ville. Dans son ouvrage *The Faber Book of Pop*³³, Hanif Kureishi affirme que la musique pop est une forme d'interpellation qui résiste à l'écriture et qui, par son caractère sensuel, s'adresse au corps plutôt qu'à l'esprit : « *pop is a*

³² Gerry Smyth, *Music in Contemporary British Fiction*, op. cit., p. 25.

³³ Hanif Kureishi cultive un grand intérêt pour la musique pop et participe à l'édition de l'ouvrage *The Faber Book of Pop* (1995) qui retrace l'influence de la musique pop dans la fiction, le journalisme, l'industrie textile et d'autres formes artistiques.

form crying out not to be written about »³⁴, « *sensual, of the body rather than the mind* »³⁵. Phénomène musical puisant ses sources dans la jeunesse, accessible à tous et écoutée quotidiennement, la musique pop agit comme une méthode de communication négligée³⁶, un outil de libération des jeunes, car elle active différentes voies d'expérimentation de la ville, à l'écart de la culture urbaine institutionnalisée des élites³⁷. Le narrateur témoigne du sentiment de délivrance engendré par la sortie de l'album des *Rolling Stones* : « *the new Stones album. I played it at music society today and the lads went crazy. They threw off their jackets and ties and danced. I was on top of my desk! It was like some weird pagan ritual* » (BS 14). La musique entraîne un vent de libération, encourageant les jeunes à se dévêtir, comme si les habits représentaient les carcans d'une ville auxquels ils refusent de se soumettre. La musique pop s'affirme alors comme la porte-parole des marginaux et l'agent de rébellion contestant l'existence de différences ethniques et genrées.

Ainsi, la musique déjoue les canaux de communication d'une ville qui répertorie ce qui est audible et élimine les interférences. Subversive, cette culture musicale non officielle fait apparaître une multiplicité de voix invisibilisées par le discours politique. Si cette sous-partie est dédiée à l'environnement sonore, j'aborderai désormais le processus de formation de la voix des personnages, interrogeant les relations entre le corps et le langage.

³⁴ Hanif Kureishi, Jon Savage, *The Faber Book of Pop*. Londres : Faber and Faber, 1995, xix.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, xviii.

³⁷ Toni Friedrich, *The Experience of Music in "The Buddha of Suburbia"*. Munich : GRIN Verlag, 2015, p. 6.

II. La voix des anonymes

La technique narrative du dialogue dans les romans est primordiale car elle donne la possibilité aux corps de se vocaliser. La voix des anonymes, absente des réseaux d'information et de communication digitalisés et mondialisés véhiculant des discours prédéterminés et désincorporés, est ici relayée par le roman, canal des échanges quotidiens. Les conditions et la possibilité de formation de la voix deviennent l'enjeu du dialogue et l'attention est portée sur : qui prend la parole, d'où parle chaque énonciateur et quels sont les interlocuteurs. Je m'appuierai sur la théorie de Mikhaïl Bakhtine qui met l'accent sur le caractère fondamental de la mise en relation entre l'énonciateur et l'interlocuteur. Bakhtine affirme que le discours ne peut s'appréhender en dehors de cette dimension dialogique³⁸. Dépendant de l'interlocuteur qui partage la position spatiale du locuteur, le discours est intimement ancré dans un milieu qui en définit la portée, évoluant au gré des changements de positions spatiales³⁹. Dans les romans, les échanges verbaux ont souvent lieu au coin d'une rue, au pub ou à l'arrêt de bus : ne provenant ni d'un lieu institutionnel ni de locuteurs reconnus, les textes restituent la parole d'un « je » invisible et informel, qui se construit par le biais des autres, autres qui ne cessent de l'interroger⁴⁰. Ainsi, les personnages se dessinent au gré de voix qui fonctionnent comme purs matériaux sonores et réhabilitent les zones d'ombre de la ville. L'acquisition d'une voix rend également possible le passage du citadin au citoyen, désormais capable de revendiquer une autre distribution spatiale. Cette idée est corroborée par le sociologue britannique Nick Couldry, dans son ouvrage *Why Voice Matters*⁴¹ (« Pourquoi la voix importe »), dans lequel il affirme que la voix est à la fois un processus et une valeur⁴². Son texte est un appel pressant à reconnaître la valeur fondamentale de la voix,

³⁸ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*, op. cit., p. 38.

³⁹ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

⁴¹ Nick Couldry, *Why Voice Matters: Culture and Politics after Neoliberalism*, op. cit.

⁴² *Ibid.*, p. 114.

car elle rend compte de la capacité du sujet à se dire et à dire le monde dans lequel il vit⁴³. Si le néolibéralisme n'accorde pas d'importance à la voix qu'il neutralise, Nick Couldry met en avant le pouvoir d'action qu'elle détient et qu'il nomme « *agency* »⁴⁴. Mêlant voix et politique, le sociologue défend l'importance du potentiel de la parole des citoyens, quelle que soit son origine, et le rapport étroit entre l'articulation du récit et de l'espace⁴⁵.

L'énoncé oral devient remise en cause du système scriptural. Michel de Certeau affirme que ce tissu oral qui s'entend mais ne se voit pas se manifeste par des « retours illisibles de voix zébrant les énoncés et traversant la maison du langage comme des étrangères, en « folles du logis » »⁴⁶. La voix pénètre, dérégule et ouvre ainsi une brèche dans la langue. Prenant le contrepied des systèmes d'énoncés figeant la langue, les romans explorent la mobilité d'une langue parlée⁴⁷ qui s'inscrit dans la durée et fait preuve d'une plus grande inventivité, capable de rendre compte des pratiques langagières locales comme les idiolectes, accents et rythmes.

II.A. Dialogues au bord des mots

La prédominance du dialogue dans le roman érige l'oralité au premier plan, dévoilant au lecteur les hésitations du parler : il interroge la possibilité de la prise de parole dans un système régi par l'écrit qu'incarnent les lois et le savoir scientifique et technique. Les romans restituent les mutations d'une langue orale qui refuse de se soumettre à l'écriture, laquelle est considérée par Certeau comme l'apanage de la bourgeoisie et l'outil de diffusion du pouvoir économique, scientifique et technique⁴⁸. La phrase écrite est perçue comme hiérarchique et

⁴³ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 8, 10.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 9, 124.

⁴⁶ Certeau, p. 232.

⁴⁷ Michel de Certeau oppose deux pôles : d'une part, les systèmes d'énoncés qualifiés de « stratégies », et d'autre part, les pratiques langagières désignées par le terme de « tactiques ».

⁴⁸ *Ibid.*, p. 229.

incapable de rendre compte de « l’entrelacs des positions locutrices » qui « instaure un tissu oral sans propriétaires individuels, les créations d’une communication qui n’appartient à personne »⁴⁹. Si le discours écrit véhicule une version silencieuse de l’histoire, la communication orale permet en revanche de libérer une parole, qui, peu importe son origine, peut s’exprimer en dehors de toute pensée organisée et faire émerger sa propre interprétation, souvent subversive⁵⁰, de la ville.

Dans le chapitre d’ouverture de *NW*, le texte met en scène l’effacement de l’écrit grâce au procédé de mise en abyme. D’emblée, la tentative d’écriture de la protagoniste est remise en cause, se soldant par un échec :

Pencil leaves no mark on magazine pages.
[...]
She unfurls her fist, lets the pencil roll.
[...]
The papers flop to the ground. World events and property and film and music lie in
the grass. Also sport and the short descriptions of the dead.
(*NW* 3-4)

Le crayon ne laisse pas de trace et cette absence conduit Leah à le laisser tomber de façon délibérée. Un tel geste semble indiquer la fin du système scriptural et annoncer le retour du parler dans le roman. De la même manière, à la fin du passage, c’est au tour des papiers de chuter. L’absence de précision du terme « *papers* », bien qu’il s’agisse vraisemblablement d’un journal, suggère un refus de classer le support de ces mots disparates qui jonchent la pelouse. Détachées de leur pouvoir de structure et d’organisation, les rubriques du journal telles que les événements internationaux, l’immobilier, le film, la musique, le sport et l’obituaire redeviennent de simples mots prêts à être dits par des locuteurs indéterminés et ouverts à des résonances multiples. Plus loin dans le récit, les défaillances de l’écriture jaillissent à nouveau à travers l’image symbolique du stylo qui fuit :

⁴⁹ *Ibid.*, Introduction, L-LI.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 230.

A pen breaks noisily. Plastic shards, a blue tongue. Adina George looks over and glares but Leah is not responsible for the Albanians. She has a mouth full of pen but she is not responsible for the Albanians, nor their misappropriation of funds meant for a Hackney women's refuge. That was on Claire Morgan's watch. Although Leah has a blue tongue and a fancy degree and a hot husband and no offence, but for the women in our community, in the Afro-Caribbean community, no offence, but when we see one of our lot with someone like you it's a real issue. (NW 33)

Réduite à un bout de plastique cassé, l'écriture est démythifiée et semble vouée à l'échec. Le système énonciatif organisé et rationalisé s'effondre alors que l'encre bleue du stylo se déverse sur la langue de la protagoniste, hors de tout contrôle. La coulée d'encre sur la langue représente au sens propre le passage de l'écrit à l'oral, annonçant le nouveau mode de communication du roman. De plus, cette transition est confirmée par l'irruption du registre informel dans la narration à la fin de la phrase, comme le suggère la répétition de l'expression « *and no offence* ». Ainsi, le parler s'immisce dans la narration, brouillant les frontières narratives entre récit et dialogue, écrit et oral.

Le roman *NW* met en exergue les multiples formes du dialogue, comme autant de véhicules de l'oralité. Le texte joue avec ses marques formelles, et notamment les variations typographiques, ce qui élargit la diversité des canaux de communication des voix et rend possible l'exploration de la richesse du mot parlé. Dans la première section « *visitation* », les voix sont transmises par le biais du tiret : cette marque typographique a l'avantage de s'affranchir de la nécessité de décrire les caractéristiques de la voix, contribuant ainsi à désorienter le lecteur. Dans la deuxième, troisième et cinquième section du roman, les guillemets prennent le relais. Enfin, dans la quatrième section « *crossing* », les dialogues ne sont introduits par aucune marque typographique si ce n'est un retour à la ligne, comme s'ils véhiculaient des voix non officielles :

Keisha Blake.

Across the road and to her left. He stood beneath a horse chestnut tree with his hands thrust deep in the pockets of his hoodie.

Keisha Blake. Hold up.

He jogged across the road, fidgeting as he went: hands to nose, ears, the back of

his neck.
Nathan.
You trying to break back in?
He jumped up on to the wall.
I don't know what I'm doing.
Ain't even going to ask me how I am though. That's cold.
He crouched down and looked into her face. (NW 304)

Dépourvues d'intermédiaires, ces voix renforcent la proximité avec le lecteur qui a l'impression de les entendre *in situ* derrière son dos. Dans le fragment « *In the playground* » (NW 284), le même procédé est à l'œuvre et contribue à faire émerger une poétique de voix non répertoriées : le parler informel semble presque se charger d'ôter les guillemets qui l'encadrent pour pouvoir apparaître, détaché de toute contrainte formelle. Chaque section se distingue donc par un nouveau système typographique, comme si le texte soulevait la nécessité de recourir à un canal de communication alternatif pour véhiculer une voix qui peine à s'exprimer. D'ailleurs, ces variations typographiques ont également lieu au sein de chaque section, et, telles des interférences orales, marquent l'irruption de voix étrangères. Ces fluctuations formelles sont particulièrement présentes dans la troisième section « host », dont le titre symbolise l'accueil d'une multiplicité de rumeurs orales. Dans le passage suivant, une conversation par SMS s'imisce dans le récit, marquée par une rupture de police, l'absence de majuscule et de ponctuation ainsi que l'emploi des caractères gras pour signaler le changement de locuteur :

hi finally
that wasn't so hard now was it
just don't like downloading things
me no like computerz
from the internet at WORK. Weak gov computers. One little
virus
me fear the future
and they die innit
is it
shut it blake
That's just so fucking FASCINATING
Hello hanwell DARLING. What brings you to the internets this fine
afternoon
noon

**woman next to me picking nose really getting in there
tried to call but you no answer**
delightful. (NW 243)

Le langage informel du SMS, bien qu'écrit, porte de nombreuses marques de l'oralité telles que l'expression « *innit* » et remet en cause la prévalence des guillemets comme marque conventionnelle du dialogue dans cette section. Hors de tout encadrement, le parler semble même envahir les titres des fragments : « *107. Let's not argue, boo* » (NW 231). Disséminé à tous les niveaux de la narration, le dialogue, en tant qu'interférence orale, remet ainsi en cause l'univocité du texte et l'autorité monologique qui prédominent dans le discours technologique. En position de titre, le dialogue indique que Natalie ne peut s'extraire de cette position d'interlocutrice dans laquelle elle se situe et en dehors de laquelle elle ne peut exister⁵¹, de sorte que chaque fragment semble être une ouverture vers un autre interlocuteur. Ces innovations formelles soulignent bien la dimension dialogique, propre au roman : elles confirment l'hypothèse de Mikhaïl Bakhtine selon laquelle le roman est le genre littéraire qui confronte la plus grande variété de discours⁵². Les romans du corpus illustrent bien la capacité, propre à ce genre, d'articuler un tissu de réponses provenant d'une pluralité d'interlocuteurs, posant ainsi les jalons d'une représentation démocratique des voix comme contrepoint à l'organisation hiérarchique établie par la langue officielle.

Mû par une volonté de déployer la langue urbaine dans toute sa diversité, le roman met également en scène la parole communiquée par les discours officiels. Standardisée et policée, celle-ci est représentée par un usage ironique des guillemets :

64. Educational parenthesis

(Some school you 'attended'. Brayton you 'went' to.) (NW 209)

Ce fragment restitue la langue du pouvoir économique qui, sous couvert de valeur éducative,

⁵¹ Michael Holquist, *Dialogism: Bakhtin and His World*, op. cit., p. 28.

⁵² *Ibid.*, p. 72.

dicte la parole officielle. Mettant ces propos entre parenthèse, le texte à la fois exhibe et évide la langue idéologique. Dans son essai *Free Time*, Zadie Smith précise l'origine de cette langue qui est diffusée aussi bien par la télévision, le supermarché, la publicité, les journaux, le gouvernement et les conversations « publiques » (« *the language of the television, of the supermarket, of the advert, the newspaper, the government, the daily "public" conversation* »⁵³). Michel de Certeau associe ce langage à du bavardage :

Le grand silence des choses est mué en son contraire par les médias. Hier constitué en secret, le réel désormais bavarde. Il n'y a partout que nouvelles, informations, statistiques et sondages. Jamais histoire n'a autant parlé ni autant montré. [...]

Code anonyme, l'information innerve et sature le corps social. Du matin à la nuit, sans arrêt, des récits hantent les rues et les bâtiments. Ils articulent nos existences en nous apprenant ce qu'elles doivent être. Ils « couvrent l'événement », c'est-à-dire qu'ils en *font* nos légendes (*legenda*, ce qu'il faut lire et dire). Saisi dès son réveil par la radio (la voix, c'est la loi), l'auditeur marche tout le jour dans la forêt de narrativités journalistiques, publicitaires, télévisées, qui, le soir, glissent encore d'ultimes messages sous les portes du sommeil.⁵⁴

À l'ère de la surmodernité, les informations saturent l'espace sonore, se déroulant en un flux ininterrompu et injonctif, rythmant la vie des habitants-auditeurs. Le silence n'existe pas dans la société médiatique où le commentaire est omniprésent. Mise en scène dans les conversations des dîners mondains organisés par Natalie et où se retrouvent avocats et banquiers, la langue est réduite à un flot continu de banalités, reflétant son caractère conventionnel :

Leah tries to explain what she does for a living to someone who doesn't care. The spinach is farm to table. Everyone comes together for a moment to complain about the evils of technology, what a disaster, especially for teenagers, yet most people have their phones laid next to their dinner plates. Pass the buttered carrots. Meanwhile parents have become old and ill at the very moment their children want to have their own babies. Many of the parents are immigrants – from Jamaica, from Ireland, from India, from China – and they can't understand why they have not yet been invited to live with their children, as is the custom in their countries. Technology is offered as a substitute for that impossible request. Stair lifts. Pacemakers. Hip replacements. Dialysis machines. But nothing satisfies them. They worked hard so we children might live like this. They 'literally' will not be

⁵³ Zadie Smith, *Feel Free*, *op. cit.*, p. 160.

⁵⁴ Certeau, p. 270-271.

happy until they've moved into our houses. They can never move into our houses. Pass the heirloom tomato salad. The thing about Islam. Let me tell you about Islam. The thing about the trouble with Islam. Everyone is suddenly an expert on Islam. But what do you think, Samhita, yeah what do you think, Samhita, what's your take on this? Samhita, the copyright lawyer. Pass the tuna. Solutions are passed across the table, strategies. Private wards. Private cinemas. Christmas abroad. A restaurant with only five tables in it. Security systems. Fences. The carriage of a 4x4 that lets you sit alone above traffic. There is a perfect isolation out there somewhere, you can get it, although it doesn't come cheap. But Leah, someone is saying, but Leah, in the end, at the end of the day, don't you just want to give your individual child the very best opportunities you can give them individually? Pass the green beans with shaved almonds. Define best. Pass the lemon tart. Whatever brings a child the greatest possibility of success. Pass the berries. Define success. Pass the crème fraîche. You think that the difference between you and me is that you want to give your child the best opportunities? Pass the dessert spoon. It's the job of the hostess to smooth things over, to point out that these arguments are still hypothetical. Why argue over the unborn? All I know is I don't want to push something the size of a watermelon out of something the size of a lemon. Nurse, bring on the drugs! Have you thought about doing it in water? Everyone says the same things in the same way. Conversations tinged with terror. Captive animals, contemplating a return to nature. Natalie is calm, having already travelled to the other side. Pass the laptop. You've got to see this, it's only two minutes long, it's hilarious. (NW 88-89)

Remettant en cause les tics de langage tels que « littéralement » (« *literally* »), la narratrice dénonce l'uniformité d'une langue qui se manifeste par la récurrence des mêmes expressions vidées de leur sens premier. Par la répétition des adverbes « *everyone* » et « *same* » (« *everyone says the same things in the same way* »), Leah souligne le processus de standardisation affectant aussi bien le contenu des discussions que l'élocution des convives. D'ailleurs, la mécanique de cette phrase s'étend à tout l'extrait qui semble faire apparaître une parole d'automates. La circulation des aliments autour de la table tourne en dérision le sérieux des conversations et en renforce le caractère automatique, car le passage d'un sujet à un autre est mis sur le même plan que le déplacement des plats et condiments. Cette mobilité des mets mime également les transitions rapides d'une discussion à l'autre, révélant ainsi le survol des échanges dont les sujets ne sont jamais abordés en profondeur : de l'emprise des technologies, la conversation se tourne vers les désirs des parents d'emménager chez leurs enfants, puis vers l'islam, le succès de leurs enfants et la captivité des animaux. Ce passage confirme la théorie de Nick Couldry selon laquelle, dans la société néolibérale, le déficit n'est

pas celui de la voix mais celui de son estime⁵⁵. Quelconques, les paroles des convives semblent dénuées de valeur car elles ne s'inscrivent pas dans un véritable échange ponctué de rebondissements. Dénonçant cette langue fondée sur une superficialité des savoirs, Leah pousse les convives dans leur retranchement, leur demandant systématiquement de préciser leur pensée : « *Define best* », « *Define success* ». Interrogeant le sens des mots « *best* » et « *success* », elle souhaite faire émerger la multiplicité des résonances individuelles qu'ils recouvrent. Plutôt que d'appréhender la langue comme une stratégie de solutions individuelles (« *Solutions are passed across the table, strategies. Private wards. Private cinemas. Christmas abroad* »), la narratrice ouvre un temps d'arrêt sur ces bavardages, mettant en relief les contradictions de cette langue urbaine saturée.

Dans ce même passage, le texte explore l'influence de la hiérarchie sociale sur la distribution de la parole dans les conversations mondaines. La parole, véhiculée par le discours direct, est monopolisée par la classe aisée :

Neither of them knows what to say to barristers and bankers, to the occasional judge. [...] They are shy, whether Natalie believes it or not. They have no gift for anecdote. They look down at their plates and cut their food with great care, letting Natalie tell their stories for them, nodding to confirm points of fact, names, times, places. Offered to the table for general dissection these anecdotes take on their own life, separate, impressive.

–or just ran. I would have run like the bloody wind and left them to it. No offence, Michel. You're very brave.

–And then did you just both go your separate ways? 'Thank you, I've been your potential murderer today, now I must be off . . .'

–Ha!

–'Got a rather full day of muggings to attend to with my pretend gun.'

–Ha!

–Can you pass that salsa thing? Do you think if you make a gun sign with your fingers that means you actually have a gun or that's like basically your only gun? Recession bites everyone, I suppose . . . why should gangsters be immune? Look, I've got one, too. *Brrrp!*

–Ha! Ha!

–Wait, but, sorry - you're pregnant?

Twelve people at Nat's long oak dining table stop talking and laughing and look at Leah caught wrestling the breast of a duck.

–No.

–No, it was just something she *said*, you know, to stop him.

⁵⁵ Nick Couldry, *Why Voice Matters*, op. cit., p. 144.

–Very brave. Quick thinking.

Natalie's version of Leah and Michel's anecdote is over. The conversational baton passes to others, who tell their anecdotes with more panache, linking them to matters of the wider culture, debates in the newspapers. (NW 87-88)

Leah et Michel sont voués à rester silencieux, pris au piège de l'infériorité de leur statut social, facteur de honte (« *look down at their plates* ») et de manque de confiance dans leur capacité à restituer une anecdote (« *they have no gift for anecdote* »). Cette hésitation conduit les deux personnages à être dépossédés de leur propre histoire, laquelle est prise en charge par Natalie (« *letting Natalie tell their stories for them, nodding to confirm points of fact, names, times, places* »). Dans cet exemple, c'est bien la valeur de la capacité d'un individu à se raconter qui est niée et par là-même la dimension fondamentale de la vie humaine⁵⁶. Nick Couldry associe ce processus de neutralisation des voix au système néolibéral, lequel refuse de prendre en compte la voix de chacun de ses habitants⁵⁷. La parole, potentiellement usurpatrice, est présentée comme un bien consommable que seule la classe supérieure détient, comme le suggère la métaphore de la nourriture : « *offered to the table for general dissection these anecdotes take on their own life, separate, impressive* ». Tel un aliment offert aux convives qui s'en nourrissent avec voracité, la parole est tranchée à vif et déchiquetée. Dans ce combat d'ogres, chacun s'approprie l'anecdote en imaginant sa propre réaction, comme autant d'assaisonnements qui viendraient parsemer les plats : « *I would have run like the bloody wind and left them to it. No offence, Michel. You're very brave* ». Oscillant entre l'emploi de l'humour (« *Ha ! Ha !* »), de la flatterie (« *Very brave. Quick thinking* ») et d'aphorismes (« *Recession bites everyone, I suppose . . . why should gangsters be immune?* »), les convives exhibent l'art de mettre en scène un récit ainsi que leur pouvoir de le juger. Dénrée consommable et instrument de domination dans les conversations mondaines, la parole est ainsi le reflet du statut social et du degré d'insertion dans la ville.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 7.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 2.

Ce flot ininterrompu de paroles est contrebalancé par la possibilité d'un dialogue qui émane d'un « partage des voix »⁵⁸, selon les termes de Jean-Luc Nancy, partage qui serait fondé sur l'articulation des bouches plutôt que sur l'organisation d'idées. Cette théorie déplace l'enjeu du dialogue vers « la possibilité de dire » au détriment de « ce qui est dit » : « Je n'y entends plus (plus essentiellement) ce que l'autre *veut* (me) *dire*, mais j'y entends que l'autre ou de l'autre parle, et qu'il y a une archi-articulation essentielle de la voix et des voix, qui fait l'être *en* commun lui-même »⁵⁹. Les bouches, « chacune sur elle-même ou en elle-même articulée, et face à l'autre, à la limite de soi-même et de l'autre »⁶⁰. *NW* illustre cette théorie du dialogue car le texte vide le contenu de ce qui est dit et en même temps met en exergue des interpellations. L'intrusion de Shar chez Leah⁶¹ enclenche une conversation imprévisible, véhiculée par un corps précaire, remettant en cause la distribution spatiale. Ces murmures et bribes de conversation intraquables où la parole se nie elle-même, reflètent la difficulté d'expression verbale de corps fragiles, comme le suggèrent les échanges entrecoupés. Or, ces dialogues au bord des mots sont cruciaux, car ils rendent compte de ce qui ne peut se raconter. La remarque métatextuelle, qui surgit à la fin de la conversation entre Leah et Shar, met en relief l'impossibilité pour le discours de rendre compte de la grandeur de l'expérience : « *but already the grandeur of experience threatens to flatten into the conventional, into anecdote: only thirty pounds, only an ill mother, neither a murder, nor a rape. Nothing survives its telling* » (*NW* 15). La répétition de l'adverbe « *only* » met en évidence les limites de la narration. Zadie Smith rejette ainsi l'organisation des idées qu'implique la narration au profit du dialogue, ce dernier restituant la complexité de l'expérience dans son caractère instantané et ineffable. C'est bien en ce sens que le critique David James analyse l'art du dialogue dont fait preuve la romancière : « elle simule l'échange

⁵⁸ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgeois, 1999, p. 189.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Voir l'analyse de cet exemple dans la partie 2.

rapide et immédiat des conversations tout en ouvrant un temps d'arrêt sur ces miniatures profondes qu'elles révèlent » (« *her aim, on the one hand, to simulate quick-fire conversations in all their unadorned immediacy and, on the other, to linger over the miniature profundities that such conversations reveal* »⁶²). À l'inverse des discours urbains standardisés et automatisés qui échouent à retranscrire l'expérience, le dialogue permet de rendre compte de la vie quotidienne, ponctuée d'échanges abrupts fondés sur la rapidité et l'absence d'intermédiaire. L'intrigue tourne autour d'échanges anodins reliant des bouches qui tentent de sortir de leur mutisme, ouvrant la voie à une communauté sonore engendrée par le partage d'un silence. Comme dans l'exemple précédent, le dialogue entre Leah et son voisin Ned – imprévu, bref, désorganisé et voué à ne laisser aucune trace – semble faire surgir un lien, suspendu dans le temps, entre deux individus :

To avoid listening to this conversation Leah steps into the garden. Ned from upstairs is in her hammock, which is communal and so not her hammock. Ned partaking of the herb under the apple tree. Lion hair greying now, gathered in an ignoble elastic band. An ancient Leica rests on his stomach, awaiting the sunset over NW, for the sunsets in this part of the world are strangely vivid. Leah walks up to the tree and makes the victory sign.

–Buy your own.

–Quit.

–Evidently.

Ned places a smoke between her splayed fingers. She takes it in hard, harsh against the throat.

–Pace yourself. From Afghanistan. Psychotropic!

–I'm a big girl.

–Six twenty-three today. It's getting longer and longer.

–Until it gets shorter.

–Whoa.

Almost anything Leah says to Ned, no matter how factual or obvious, he finds philosophy in it. A serious smoker, time congeals around him.

Simple things take on a stretched-out significance. It seems to Leah that he has been twenty-eight since they met, ten years ago.

–Hey, did your visitor return?

–Nope.

It goes against the grain of Ned's optimistic nature. Leah watches him fail to find a story that will fit.

–On time. Real beauty.

Leah looks up. The sky has gone pink. The Heathrow flight paths streak white against it. (NW 18-19)

⁶² David James, « Wounded Realism », *Contemporary Literature*, vol. 54, no. 1, 2013, p. 208.

Contingent car enclenché par la position spatiale de Ned qui occupe le hamac de Leah, le dialogue est également dépourvu de toute portée idéologique. D'un contenu banal (« *simple things* »), l'échange invite cependant le lecteur, à l'image de Ned, à réfléchir à la portée de ces paroles ordinaires dont le sens s'étire littéralement (« *take on a stretch-out significance* »). Au temps accéléré et minuté par les réseaux de communication mondialisés se substitue un temps flottant qui prend en compte les échanges en face à face ou plutôt de bouche à bouche. Imprévisible, puisque lié à l'instant, le dialogue met en avant les silences qui s'installent, il dévoile l'incapacité des personnages à répondre *in situ* ou à dire ce qui est attendu : « *Leah watches him fail to find a story that will fit* ». Ménageant des pauses comme reflet de ses hésitations, Ned circule d'un sujet à un autre sans transition, comme en témoigne le changement de cap de la conversation, se tournant vers le coucher du soleil et anéantissant ainsi le discours organisé (« – *On time. Real beauty. Leah looks up. The sky has gone pink* »). Le texte se penche sur « l'articulation de bouches » partageant le même cadre spatio-temporel. Ces bouches ouvrent un rythme à rebours des discussions automatiques d'individus qui excellent dans l'art de la reformulation. Les conversations banales et éphémères, échappant à tout compte-rendu, surgissent et mettent en exergue une poétique du simultané et de l'indicible.

II.B. Émiettement des voix narratives

Dans le roman *Last Orders* de Graham Swift, le dialogue, outre sa fonction d'échange, s'affirme surtout comme éclatement des voix, tendant presque vers le soliloque, interrogeant ainsi l'autorité narrative⁶³ et le discours à travers des phénomènes d'assonance et de dissonance. Je me pencherai plus précisément sur le devenir de la voix, la question de la vocalisation et la fonction d'énonciation des personnages dans le roman. Le récit met en

⁶³ La remise en cause de l'autorité narrative par l'exploration d'une multiplicité de points de vue inscrit le roman dans la lignée du postmodernisme.

évidence les processus de polyphonie, de rupture et de dissémination de voix émiettées qui s'apparentent à des « particules »⁶⁴, envisagées comme métonymies d'un sujet invisible. Je m'appuierai principalement sur les travaux de Pascal Tollance, Dominique Rabaté et Dominique Vinet qui ont exploré les ressorts de la poétique de la voix, principal événement sonore dans les romans de Graham Swift. Plus particulièrement, le roman *Last Orders* défend le potentiel de chaque voix et la nécessité de prendre en compte chacune d'elle, quelle que soit sa provenance⁶⁵. À l'inverse du discours dominant urbain fondé sur des stratégies de centralisation et de monopolisation de la parole, le roman rend possible le surgissement de la parole de chaque citoyen.

Le déploiement de la voix narrative est d'une importance primordiale dans le roman : sa dissémination déstabilise les règles de la narration ainsi que le statut du narrateur et sa capacité d'omniscience⁶⁶. Dominique Vinet explique qu'au premier abord, la prédominance du récit à la première personne indique une focalisation interne, puisque la fonction d'information, traditionnellement attribuée au narrateur extradiégétique, est ici endossée par Ray, le personnage principal⁶⁷. Pourtant, un changement de narrateur s'opère à chaque chapitre par le biais de l'intertitre qui révèle le nom propre de chaque narrateur ou narratrice, mettant ainsi en place une focalisation tournante qui évite le recours à un narrateur omniscient⁶⁸. Le récit devient ainsi polyphonique, formant une diversité de postures énonciatives qui s'articulent autour de quatre voix majeures (Ray, Vince, Vic, Lenny), auxquelles s'ajoutent trois mineures (Mandy, Amy et Jack), ouvrant ainsi une pluralité de perspectives sur la ville. Par la suite, le lecteur apprend que Ray prendra également en charge

⁶⁴ Liliane Louvel, « Graham Swift, *Last Orders*, Ode on a Cockney Urn », *Etudes Britanniques Contemporaines* no. 11, juin 1997.

⁶⁵ Nick Couldry, *Why Voice Matters*, *op. cit.*, p. 9.

⁶⁶ Dans un entretien, Graham Swift déclare : « *It always seems to me that in the third person one is above the characters, looking down on them in a rather chess-playing fashion, and I don't want to have that elevated, omniscient role* », David Profumo, « Interview with Graham Swift », *ICA Guardian Conversation*, 1988.

⁶⁷ Dominique Vinet, « *Last Orders* de Graham Swift : à la recherche du narrateur perdu », *Etudes Britanniques Contemporaines*, no. 14, 1998, p. 120.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 121.

la narration dans chaque chapitre toponymique. Ainsi, Liliane Louvel décrit la narration comme délitée en une multiplicité de chapitres (soixante-quinze) et de voix⁶⁹, incluant la parole des anonymes. Ces voix prennent le relais de la narration à tour de rôle : « comme l'urne [qui] passe de main en main, la narration circule de voix en voix, de relais en relais, pulvérisée en une multitude de lignes souvent dialoguées »⁷⁰. Les monologues intérieurs de ces voix plurielles constituent l'étoffe du récit et plutôt que de parler de narrateur, il serait peut-être plus juste de recourir au terme d'« énonciateur », comme l'évoque Dominique Vinet⁷¹. La technique narrative de Swift se rapproche ainsi de l'art théâtral, comme si le romancier libérait les personnages de certaines contraintes pour les transformer en acteurs jouant sur la « scène de la voix »⁷². L'enjeu du texte réside dans l'acte d'énonciation et cette performativité du langage octroie aux personnages la possibilité d'agir dans la ville et de prendre part aux décisions. Cet entremêlement du « dire » et du « faire » est également à l'œuvre dans *NW*. Dans le roman, « dire » ce que l'on fait permet de s'assurer que les choses ont lieu : Leah nomme les actions qu'elle entreprend (« *Leah is naming all her actions* » (*NW* 8)), car l'acte d'énonciation ou de narration est performatif⁷³. Dans *Last Orders*, la performativité est mise en évidence par le choix du verbe introducteur dans les dialogues. Le texte ne joue pas sur la variation des verbes introducteurs mais se cantonne à l'emploi du même verbe « *say* », qui ponctue les prises de parole, à l'image des tirets au théâtre :

'Let me, Lenny,' I say. 'Pint?'
 He says, 'This is a turn-up.'
 Bernie comes over. He says, 'New timetable, is it?'
 'Morning,' Lenny says.
 'Pint for Lenny,' I say.
 'Retired now, have we, Lenny?' Bernie says.
 'Past the age for it, aint I, Bern? I aint like Raysy here, man of leisure. Fruit and veg trade needs me.'
 'But not today, eh?' Bernie says.

⁶⁹ Liliane Louvel, « Ode on a Cockney Urn », *art. cit.*

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ Dominique Vinet, « *Last Orders* de Graham Swift : à la recherche du narrateur perdu », *art. cit.*, p. 120.

⁷² Pascale Tollance, *Graham Swift. La scène de la voix*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

⁷³ Laurent Mellet, « 'Nothing survives its telling' (*NW*) », *art. cit.*

Bernie draws the pint and moves off to the till.
 'You haven't told him?' Lenny says, looking at Bernie.
 'No,' I say, looking at my beer, then at Lenny.
 Lenny lifts his eyebrows. His face looks raw and flushed. It always does, like it's going to come out in a bruise. He tugs at his collar where his tie isn't.
 'It's a turn-up,' he says. 'And Amy aint coming? I mean, she aint changed her mind?'
 'No,' I say. 'Down to us, I reckon. The inner circle.'
 'Her own husband,' he says.
 He takes hold of his pint but he's slow to start drinking, as if there's different rules today even for drinking a pint of beer.
 'We going to Vic's?' he says.
 'No, Vic's coming here,' I say.
 He nods, lifts his glass, then checks it, sudden, half-way to his mouth. His eyebrows go even higher.
 I say, 'Vic's coming here. With Jack. Drink up, Lenny,' (*LaO 2*)

L'incise « *say* » (« *I say* », « *he says* »), couplée à l'emploi généralisé du présent grammatical, remet en cause les variations temporelles et les processus de caractérisation propres au roman. Ces marques du dialogue renforcent la théâtralisation ou « monstration »⁷⁴ de la voix narrative qui devient performative. Cette voix bouscule la distinction entre le sujet qui parle et celui qui narre, puisque l'emploi du présent grammatical, le temps prédominant du déroulement du récit, confond l'instance d'énonciation avec celle du récit. La répétition du verbe « *say* » produit alors une sorte de refrain et d'écho entre des voix mises sur un pied d'égalité, car ni l'une ni l'autre ne résonne plus fort.

Pourtant, les assonances et polyphonies qui composent le texte n'échappent pas aux interruptions : le récit devient dès lors le lieu de l'émergence de voix silencieuses et brisées, contrepoint à ce que Pascale Tollance qualifie d'« immensité parlante »⁷⁵. Intimement liée au silence, la voix est ce qui ne peut être dit par le discours⁷⁶. En opposition à la parole intarissable, la voix implique nécessairement un manque⁷⁷ qui se traduit dans le texte par différents procédés. Cette béance est tout d'abord graphique, comme en témoigne la

⁷⁴ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris : Éditions José Corti, 1991, p. 7.

⁷⁵ Pascale Tollance, *Graham Swift. La scène de la voix, op. cit.*, p. 18.

⁷⁶ Giorgio Agamben, *Le Langage et la mort*, trad. Marilène Raiola. Paris : Christian Bourgeois, 2003, p. 127-128.

⁷⁷ Pascale Tollance, *Graham Swift. La scène de la voix, op. cit.*, p. 19.

concision des chapitres de trois ou quatre pages en moyenne (d'une ligne pour le plus court et de onze pages pour le plus long). Au sein des chapitres, des blancs visuels s'immiscent souvent entre les paragraphes et donnent de l'épaisseur à l'absence. L'aposiopèse, figure du silence, prédomine également à travers la typographie qui souligne une syntaxe inachevée : plusieurs chapitres se clôturent sur des questions sans réponse, le recours fréquent au tiret maintient plusieurs phrases en suspens et l'absence de point traduit l'interruption brutale d'une voix qui ne se saisit que par bribes :

Or you could have just been settling in and –'

(*LaO* 15)

That your own daddy, who never came to see you, who you never knew because he never wanted to know you, that your own daddy

(*LaO* 278)

Cette voix sacrifiée ou éclatée se démarque de la logorrhée, car le silence qu'elle fait surgir par l'ouverture d'un espace blanc rend possible une écoute de ce qui ne se dit pas⁷⁸. La voix se fait donc éthique, réhabilitant l'importance de l'acte d'écoute. Le récit attire l'attention sur l'incapacité des personnages à prendre la parole, comme le suggère Vince, frappé d'aphasie :

Vince stands, facing the view, with his back straight and his feet planted. [...] He splutters like he's trying to announce something but he can't get it out or he don't know what it is. He delves in the jar and he throws quickly, spluttering, once, twice. It looks like white dust, like pepper, but the wind blows it into nothing. Then he screws the cap back on and turns, coming towards us.

'This is where,' he says, wiping his face. 'This is where.'

(*LaO* 151)

Bafouillant, il est submergé par ses souvenirs et incapable de les restituer par la parole. Lorsqu'il parvient enfin à émettre un son, ses propos demeurent énigmatiques. Le sujet démonstratif « *this* » reste indéterminé et le pronom relatif « *where* », qui clôt l'énoncé, indique le vide à la fois sémantique et spatial du sujet, reflet d'un espace qui renferme

⁷⁸ *Ibid.*, p. 34.

toujours quelque chose d'ineffable. C'est bien une voix de « l'interruption » qui surgit, elle ose se taire et « *laisser se dire* quelque chose que personne – aucun individu, aucun porte-parole – ne pourrait dire »⁷⁹. La voix rend compte de ce caractère ineffable de la réalité et le texte met en avant l'échec de toute voix qui se targuerait de pouvoir la retranscrire parfaitement. Le philosophe Jean-François Lyotard pense cette béance à travers le concept de la « phrase-affect » : « Le sentiment est une phrase. Je l'appelle phrase-affect. Elle se distingue en ceci qu'elle est *inarticulée* »⁸⁰. Les sentiments envahissent les personnages et introduisent un point de friction de l'affect avec l'écriture, ce qui contribue à mettre en crise les discours articulés⁸¹. Ce qui arrive dans l'intrigue se produit au niveau de la langue⁸² sur laquelle butent les personnages. L'éclatement du discours révèle ainsi l'impossibilité d'articuler l'affect. L'inarticulé contamine presque l'ensemble des énoncés dans le roman, si bien que l'on pourrait parler de tactiques de « désénonciation », selon les termes de François Perea, puisque les personnages semblent dans l'incapacité de « tenir un discours en raison d'un état, d'une sensation ou d'une émotion qui s'impose [à eux] de manière *prégnante* »⁸³. L'affect surgit comme un hiatus dans l'espace narratif, désarticulant les tentatives de narration, et ralentissant la langue afin d'ouvrir un espace d'ouverture pour le déploiement des sentiments. L'allitération formée par les consonnes sourdes « p » et « t » du verbe « *splutters* » met en avant les difficultés de voisement que rencontre le personnage. Plutôt que de déclencher une vibration des cordes vocales, les plosives ne produisent que de l'air, et miment ainsi l'impossibilité pour Vince de vocaliser ses émotions et d'articuler son discours. Les phrases monosyllabiques (« *he can't get it out or he don't know what it is* ») contribuent également à freiner la fluidité de la narration, mimant la voix saccadée. Le geste

⁷⁹ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, op. cit., p. 196.

⁸⁰ Jean-François Lyotard, « La Phrase-affect », *Misère de la philosophie*. Paris : Galilée, 1994, p. 45.

⁸¹ Juliana Lopoukhine, « En français dans le texte : la poétique de l'inarticulé de Jean Rhys », *Revue LISA*, vol. 13, no. 1, 2015.

⁸² *Ibid.*

⁸³ François Perea et Marc Levivier, « Nommer/énoncer l'affect », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 87, no. 1, 2012, p. 71-86.

d'éparpillement final des cendres funéraires fonctionne alors comme une métaphore des balbutiements de la voix de Vince que le vent, tel un flot de paroles, disperse. Ainsi, à travers les jeux des sonorités et des métaphores, la narration offre un espace où la voix aphone des personnages peut se mettre en scène, car « la communication mutique est faite d'inspirations et expirations d'air non discrètes : grognements, halètements, soupirs »⁸⁴. Lyotard met en relief la dimension embarrassante de la « phrase-affect » et sa menace sur l'ordre du discours⁸⁵. Aussi, la « phrase-affect » ne peut que suspendre ou interrompre les enchaînements⁸⁶, comme l'illustre la voix narrative dont l'aphasie reflète, par un effet de mise en abyme, l'inarticulation générale du « phrasé narratif » :

I don't know what you say about some things, some sights. I don't know what you say about a woman still in her twenties with a body that was just like any other woman's, soft and curved, and if it was dressed up better and you could blot out the rest, you might even say it was lovely, but with a swollen, slobbery head that only a mother could ever love. I don't know what you say about a woman who's twenty-seven years old and whose name is June but she don't know it because she hasn't even got the brains of a child of two. I suppose you should say that life's not ever so unfair that there's not a worse unfairness than yours, and that you can't ever get so stuck in your ways that there aren't worse ways of being stuck, like from the word go and for always. (*LaO* 172-173)

Par le biais de la répétition « *I don't know what you say about* » et le jeu avec les pronoms personnels « *I* » et « *you* », le narrateur interne, Ray, sape la possibilité d'un phrasé narratif articulé émanant d'un narrateur omniscient. Le « dire » est problématique car le narrateur ne véhicule qu'une connaissance abstraite et limitée de la réalité, comme l'indiquent le terme générique « *things* » et le quantifieur indéfini « *some* ». Qui plus est, le personnage de June, la fille d'Amy et Jack, sourde et muette, semble incarner les voix aphones ou la « phrase-affect narrative » qui surgissent dans le roman. Ainsi, l'espace demeure indicible car sa signification semble trop essentielle pour être exprimée par le langage. L'antiphrase prévaut et remet en cause le contenu du récit au profit du développement d'un refrain métatextuel (« *I*

⁸⁴ Jean-François Lyotard, « La Phrase-affect », *op. cit.*, p. 51.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 47.

don't know what you say about ») qui problématise le savoir dispensé par la voix narrative. Aux remarques métatextuelles, s'ajoute une grammaire de l'indétermination, indiquée par les expressions hypothétiques comme « *as if* », « *it's like* », « *I reckon* », « *maybe* », « *if* » ou encore « *or* » :

Vic says, 'Well,' as if the moment's come.

Lenny says, 'Well.'

I don't say nothing. It's like we're all waiting for someone else to give the word and maybe it needs to be me since I'm the one holding Jack, I ought to sense him saying, 'Come on, lads, get shifting.' But I don't say nothing. I aint taking command.

Vince is staring ahead, his hands resting square on the wheel like he's driving though we're staying still, it's a pretend car. The windscreen's all silvery, the sky's like lead. Then just as I'm about to say, 'Come on, let's go,' we start to move anyway. As if Vince hasn't done nothing and the car's decided for us, as if we're all just payload and it's switched itself into motion, like that belt suddenly starting to move, you could hear a little clicking sound, that carried Jack's coffin out of sight behind the blue velvet curtains.

It doesn't look like the end of the road, it doesn't look like what you'd aim for and work for. It looks like it's trying to keep going all year round something that only happened once one whoopsy weekend. So this is what you get, this is where you come. I reckon it's all about wanting to be a kid again, bucket and spade and a gob full of ice cream. Or it's all about being on the edge, which you are, other sense, and you know it. Not where the road's going, just where it don't go no further, on account of the ogwash. End of the road, end of the pier. Splash. And if the seaside was such a fine and wonderful thing in itself, then there wouldn't be no need, would there, for this whole china-shop of Amusements? All of them trying to tickle your fancy like a troop of tired old tarts. Like it aint the coast of Kent, it's Cunt Street, Cairo. (*LaO* 272-273)

Rejetant l'autorité, la voix narrative incertaine s'ouvre aux conjectures, vocalisant ce qui aurait pu être dit et signalant d'autres mondes possibles. Le dialogue cède également la place au silence : les prises de parole des énonciateurs sont réduites aux *gap fillers* tels que « *well* » dont la fonction phatique vise à prolonger la communication entre le locuteur et le destinataire sans servir à communiquer un message. L'énonciation devient dès lors « un appel à poursuivre »⁸⁷, une plateforme où la voix tente de s'exercer et d'établir un lien avec les autres habitants de la ville.

⁸⁷ Pascale Tollance, *Graham Swift. La scène de la voix, op. cit.*, p. 30.

II.C. Voix orphelines et détournements spatiaux

Les mutations de la voix supplantent le devenir des personnages au sein de l'intrigue. Dans son analyse du roman *Last Orders*, Pascale Tollance affirme que la voix épuise le personnage jusqu'à en faire une ombre⁸⁸. La grammaire de l'indétermination, mentionnée précédemment, met en évidence cet écart, introduisant un sentiment d'irréalité qui écarte peu à peu toute corporalité, faisant surgir des voix orphelines. Le refus de s'appesantir sur la description physique des énonciateurs ainsi que le thème central de la mort, mis en avant par le voyage funéraire, semblent mettre entre parenthèses les corps des protagonistes presque déjà enterrés. D'ailleurs, vers la fin du roman, surgit la voix du mort, Jack, indiquée clairement par le titre du chapitre (*LaO* 285). Ainsi désincarnée et spectrale, la voix se forme paradoxalement contre le sujet, comme l'affirme Dominique Rabaté dans son analyse de la voix : « l'imagination romanesque du lecteur semble devoir se mobiliser d'une façon différente : moins pour visualiser des lieux ou des personnages, selon leur accoutrement et leur caractéristiques physiques, que pour se figurer l'accent propre à cette parole étrangement désincarnée »⁸⁹. Le texte fait ainsi apparaître une parole qui exile l'être hors de lui-même⁹⁰. La voix, qui ne peut réconcilier la langue avec le corps, décroche alors le premier rôle d'un récit relatant le drame de cette rupture. Les personnages cèdent la place à une voix invisible qui les exprime métonymiquement, comme partie d'un tout insaisissable. Or, cette expression est également trahison, selon Dominique Rabaté, puisque la voix est fatalement étrangère à soi-même⁹¹. Ainsi, la voix n'est pas puissance de visibilité du sujet dans le roman, mais plutôt introduction d'altérité car sans cesse confrontée à l'entrechoquement des voix. Constamment détournées, ces voix renvoient toujours à d'autres voix qui jaillissent et retravaillent l'espace narratif.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁸⁹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁰ Dominique Rabaté, « « Le chaudron fêlé » : la voix perdue et le roman », *Études françaises*, vol. 39, no. 1, 2003, p. 33.

⁹¹ *Ibid.*, p. 37.

Battant en brèche le concept de visibilité et de totalité du personnage, la voix narrative se rapproche d'une voix poétique, se libérant de toute appartenance pour se déployer sur l'espace de la page au gré des sonorités. Dépourvues d'origine et de destinataire en l'absence d'un narrateur omniscient fixe et d'un interlocuteur identifié ou même d'un lecteur implicite, les voix acquièrent une qualité infinie et illimitée, dessinant leur propre devenir. Pascale Tollance affirme que dans le roman, la voix qui provient de « nulle part », « appelle et trace, seule, son propre espace »⁹². En témoignent les débuts de chapitres sous forme de réponses, dont les questions demeurent inaccessibles au lecteur, de sorte que la voix s'étire le long d'une ligne de fuite insaisissable :

RAY

I say 'It's all right, Vince. You go ahead'.

Because I've sat down suddenly in one of the wooden seats in the side-aisle, clutching the bag, like some old geezer on a shopping trip who's run out of puff. (*LaO* 200)

Le début de chapitre *in medias res* signale une voix inassignable, saisie en cours de route, comme si le lecteur était catapulté dans la conversation entre Vince et Ray. De même, plusieurs questions sans réponse clôturent les chapitres (« *I say, 'How much short?'* » (*LaO* 16)) et semblent éjecter le lecteur de l'échange. Les marques orales du dialogue, figurant souvent en exorde, comme les formules « *all the same* » (*LaO* 131), « *and if* » (*LaO* 138) ou les conjonctions de coordination « *but* » (*LaO* 143), indicatrices de l'addition ou de la contradiction, renforcent la position d'entre-deux qu'occupe la voix dans l'espace narratif et rendent compte d'une oralité insaisissable qui échappe à l'écrit. Littéralement détachée de son émetteur, la voix s'affranchit ainsi des contraintes narratives afin de naviguer dans un espace virtuel invisible et silencieux, suggéré par les blancs textuels.

Cette poétique des voix orphelines est également au cœur du roman *NW* et interrogée

⁹² Pascale Tollance, *Graham Swift. La scène de la voix, op. cit.*, p. 32.

directement par plusieurs remarques métatextuelles : « *Is a voice something you can own?* » (NW 292). Cette question demeure en suspens et met en lumière la problématique de l'appartenance de la voix, faisant écho à la définition que propose Dominique Rabaté : la voix « n'a de puissance que par ce qui ne peut lui appartenir, puisqu'elle ne saurait être littéralement la *propriété* de personne »⁹³. Dans un entretien au journal *The Guardian*, à propos de *NW*, Zadie Smith explicite cette disjonction : « *Voices that come from nowhere and live on in our consciousness, independent of real people* », « *I like writing that makes you hear voices* »⁹⁴. Dégagée du corps de ses protagonistes, la voix fonctionne ici de pair avec l'espace narratif, envisagé non pas comme espace de déploiement d'une langue écrite articulée visant à représenter des sujets, mais plutôt comme matérialité physique composée de formes et de lignes dont la disposition et les variations graphiques produisent différents schémas sonores :

Then they get going, a traditional round in which no voice is separated from the other and Leah lays her head on the desk and closes her eyes and lets them take the piss:

⁹³ Dominique Rabaté, « « Le chaudron fêlé » : la voix perdue et le roman », *art. cit.*, p. 25-37.

⁹⁴ Zadie Smith, « Zadie Smith on *NW* – Guardian Book Club », *The Guardian*, août 2013.

<https://www.theguardian.com/books/2013/aug/01/zadie-smith-nw-book-club>, en ligne, consulté le 15 octobre 2022.

Specially when he looks like yours. And he's so lovely.
 He's so lovely your Meeshell. Lovely way about him.
 Bev, d'you remember when we was round Leah's that time and my car window weren't working
 and Meeshell got on his knees with a wire coat hanger? After I'd been telling Leon about it for a MONTH.
 He's proper sensitive. Proper family orientated.
 Whenever I'm thinking: where did all the good brothers get to?
 I think, breathe: at least there's Meeshell.
 Yeah but they're all already taken!
 HAHAAAAAAAAAAAAHA By the white girls!
 Nah, don't be like that. Leah she's only messing with you.
 Don't mess with Leah! Not her fault Leon's a useless bastard.
 Leon's all right.
 (Bloody useless. 'Leon, what you doing tonight?''Chillin with my man dem.' He's always bloody
 'chillin'.)
 Leon's all right. Seriously though, you're lucky.
 And she gets a blow-dry thrown in!
 A man *who can do your hair*. That's paradise right there. He can do cane row, he can do extensions . . .

Kelly, what she need cane row for?
 She's not Bo Derek.
 HA! (Nah, Leah, no offence — sorry that's funny tho.)
 I'm talking about he's a professional. I'm talking about he can do any kind of hair.
 And he's straight. Innit!
 Innit! Hahaha Innit.
 Yeah. (He best be!)
 That's what kills me! Best of both worlds! You have tho. You don't know you're born.
 She doesn't, she doesn't know she's born.
 You don't. You don't know you're born.

Finally, five o'clock. Leah looks up. Kelly slaps the top of her desk.
 (NW 35-37)

Les parenthèses, les italiques et les majuscules restituent la tonalité et le rythme de la voix. Ces variations typographiques représentent le volume sonore d'une réplique, comme en témoigne l'onomatopée « *HAHAHAHAHAHAHA* » indiquant l'éclat bruyant du rire. La disposition des mots sur la page forme une ligne entrecoupée qui matérialise le mouvement de la voix, prenant en compte ses interruptions et ses rebonds. Si notre regard embrasse la page, le texte se fait presque tableau ou dessin d'une voix esquissée par les lignes. Brisées,

ces lignes miment la variation du débit de parole et symbolisent la ligne de fuite d'une voix en perpétuel devenir. La voix émerge ainsi comme un trajet sonore grâce au corps du texte qui transforme les signes écrits en composition spatiale⁹⁵. L'espace narratif permet d'entendre la voix silencieuse au travers des blancs textuels et devient une force de libération des voix urbaines, contournant les obstacles érigés par un espace urbain qui les étouffe. La littérature s'affirme alors comme canal privilégié d'expression et d'accueil des voix orphelines, traçant leurs fluctuations.

II.D. Création de langues idiosyncratiques

L'espace fictionnel, moteur de libération et d'accueil des voix en devenir, laisse entrevoir la possibilité pour ces voix de se transformer en véritable langage, c'est-à-dire en une « suite de paroles, un amas de certains sons articulés propres à s'unir ensemble, dont se sert un peuple ou une nation pour signifier les choses, pour se faire entendre et pour se communiquer leurs pensées les uns aux autres »⁹⁶. Le surgissement de cette langue transparait dans les variations orthographiques et syntaxiques, reflets d'une pratique de la langue singulière et de la création constante d'idiomes inouïs. La ville est perçue à travers ces explorations formelles. Ces dernières restituent les particularités sonores du parler urbain, notamment ses accents et ses rythmes, faisant émerger un anglais non standard. Si j'ai qualifié le roman, dans la troisième partie, d'« aventure d'une écriture », je préciserai ici qu'il s'agit d'une « aventure phonétique », mettant en relief l'inventivité orale de la langue urbaine. Présentant des caractéristiques orales propres à chaque énonciateur, cette langue est idiosyncratique : dotée d'un accent spécifique, elle se construit sur des expressions orales

⁹⁵ Ce jeu sur la matérialité de la voix a déjà été expérimenté par les L=A=N=G=U=A=G=E *Poets* et notamment par William Carlos Williams dont les mots et les phrases oscillent constamment entre matérialité et transparence. Cette phrase paradigmatique (« — *Say it, no ideas but in things* — ») devient un motif de son poème épique *Paterson* (William Carlos Williams, *Paterson*. New York : New Directions, 1995 [1946], p. 6).

⁹⁶ Le Père Alphonse Costadau cité par Odile Le Guern dans « Voix, parole et langage », *Littératures classiques*, no. 12, janvier 1990, p. 77-91.

informelles, typiques de la vie quotidienne et des rencontres qu'effectue chaque locuteur. Ainsi, le texte enregistre tout un pan de la conversation, habituellement jugé non digne d'être consigné, et qui, pourtant, interagit avec la ville et contribue à sa construction sémantique. Le mode de l'oralité, récolté par le roman, permet alors aux voix anonymes de s'instituer comme langage, car elles forment un tissu oral composé d'échanges informels entre des citoyens, véhiculant une interprétation singulière de la ville. La critique Christina Horvath s'intéresse aux variations, changements et contacts des langues urbaines, contacts qui produisent de nombreux sociolectes, miroirs de la ville et de ses habitants⁹⁷. Pour elle, « la ville peut servir de laboratoire idéal pour l'observation de la complexité des pratiques langagières, de leur stratification sociale, des formes et des effets du contact entre langues différentes »⁹⁸. La langue indique la position sociale des individus, et la ville, du fait de son brassage linguistique, stimule la création de mélanges entre des formes linguistiques variées. La langue est également considérée comme une compétence individuelle⁹⁹, illustrant la capacité des interlocuteurs à dire et à réinventer l'environnement dans lequel ils évoluent au quotidien. Ce parler urbain renferme des trouvailles sonores encore non retranscrites qui produisent des irrégularités dans la langue et révèlent des poches de créativité sonores urbaines inédites.

Les textes donnent à entendre le parler des personnages de couches sociales défavorisées qui ne s'expriment pas dans un anglais standard. Dans *Last Orders*, le parler *cockney* des personnages résonne et s'affirme comme puissance d'évocation de Londres. Ce langage populaire, dialecte principal de Londres, se manifeste tout d'abord dans la syntaxe, brisée dans ses codes. Dès les premières lignes du roman, les spécificités orales de la voix narrative de Ray nous renseignent sur l'appartenance sociale et géographique du personnage :

⁹⁷ Christina Horvath, *Le roman urbain contemporain en France*, op. cit., p. 190.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 192.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 193.

BERMONDSEY

It aint like your regular sort of day.

Bernie pulls me a pint and puts it in front of me. He looks at me, puzzled, with his loose, doggy face but he can tell I don't want no chit-chat. That's why I'm here, five minutes after opening, for a little silent pow-wow with a pint glass. He can see the black tie, though it's four days since the funeral. I hand him a fiver and he takes it to the till and brings back my change. He puts the coins, extra gently, eyeing me, on the bar beside my pint.

'Won't be the same, will it?' he says, shaking his head and looking a little way along the bar, like at unoccupied space.

'Won't be the same.'

I say, 'You aint seen the last of him yet.'

He says, 'You what?'

I sip the froth off my beer. 'I said you aint seen the last of him yet.'

He frowns, scratching his cheek, looking at me. 'Course, Ray,' he says and moves off down the bar.

I never meant to make no joke of it. (*LaO* 1)

La grammaire incorrecte, caractéristique du *cockney*, apparaît à travers la double négation et la contraction « *aint* », et constitue un marqueur de la classe populaire dont fait partie le protagoniste. La voix des personnages fait ainsi émerger une ambiance sonore qui précède leur représentation visuelle. En ce sens, Liliane Louvel considère le *cockney* comme « une langue inventive et imagée, langue du déplacement et de l'écart, paradoxale figure du poétique »¹⁰⁰. L'écart avec les normes syntaxiques et morphologiques dévoile, en vérité, une créativité linguistique illimitée : le *cockney* se fonde sur la rupture des mots pour créer des jeux sonores qui reconfigurent le sens. L'accent *cockney* est souvent restitué en tronquant les mots finissant par *g* et commençant par *h*, comme dans cet exemple : « *bleedin 'eart-a-Lunnun* » (*LaO* 230). Ici, l'ellipse de certaines consonnes contribue à transformer les voyelles avoisinantes et à créer de nouvelles correspondances le long de l'axe syntagmatique : la voyelle « a » se substitue à celle du « o » lorsque la consonne « f » disparaît, le son « un » remplace le son « on » en l'absence de la consonne « d ». L'entremêlement de ces sons est matérialisé par l'apparition du trait d'union entre les mots. De surcroît, le *cockney* s'empare de l'axe paradigmatique par le biais de paronomases, jouant sur les paires minimales, telles que

¹⁰⁰ Liliane Louvel, « Ode on a Cockney Urn », *art. cit.*, p. 140.

« *chit-chat* » (LaO 1), et explorant les déclinaisons du terme d'argot « *cock* » (« *cock lane, cock alley, cock passage* » (LaO 210)) dont le texte souligne la présence dans sa dissection du terme « *cockney* » (« *Cockney. Cockneys. Cock. Knees* » (LaO 161)). L'apparition d'onomatopées, comme par exemple « *clip-clop* » (LaO 238) et « *slop, slap, slurp* » (LaO 161), contribue également à simplifier le rapport entre son et sens. Le texte oscille entre décompositions, ellipses et recompositions morphologiques, combinant l'axe paradigmatique et syntagmatique. À force de répétitions, le *cockney* fait jaillir des images implicites, caractéristiques de l'argot rimé de l'Est londonien (*cockney rhyming slang*) « qui tend à remplacer chaque signifiant par un autre signifiant par le simple jeu d'une rime »¹⁰¹. Pour en citer quelques exemples : la combinaison rimée de « *tit for tat* » (LaO 252) en *cockney* signifie « *hat* », « *merry-go-round* » (LaO 19) tire son origine du proverbe « *money was made round to go round* » signifiant la livre sterling, « *readies* » (LaO 23) provient de l'expression « *ready money* » et symbolise l'argent, ou encore « *dilly-dally* » (LaO 217) dérive du mot « *delay* » et signifie arrêter de perdre son temps. Cette langue populaire semble élaborer un nouveau code fondé sur les déplacements sonores plutôt que les juxtapositions sémantiques, formant ainsi un réseau d'images tout à fait surprenantes. Le texte met en exergue une langue dont s'empare chaque locuteur et qui fonctionne par un système d'échos, évoluant au gré des échanges entre les habitants. Produits d'associations sonores, la langue se fonde sur de nombreuses métaphores alliant le prosaïque au poétique par le biais de l'argot qui, par l'introduction d'un changement de registre, permet ici de juxtaposer des réalités différentes. Cet argot imagé surabonde dans le texte comme c'est le cas du terme « *clock* » qui se réfère au visage et de celui de « *early-birds* » (LaO 1) faisant allusion aux clients matinaux¹⁰². C'est bien l'expressivité de la langue dans toute sa simplicité du quotidien que le texte expose, relevant ainsi de ce que Mikhaïl Bakhtine nomme le « *skaz* », défini comme la stylisation de

¹⁰¹ Pascale Tollance, *Graham Swift. La scène de la voix, op. cit.*, p. 119.

¹⁰² Liliane Louvel, « Ode on a Cockney Urn », *art. cit.*, p. 140.

formes variées de la narration quotidienne¹⁰³. La langue vernaculaire se fait poétique et littéraire dans le texte ; chaque énonciateur s'exprime dans une langue qui découle d'une réalisation individuelle, véhiculant sa propre représentation de la ville.

Correspondant au concept d'« hétéroglossie » théorisé par Bakhtine, la langue apparaît sans cesse comme stratifiée par une multiplicité de dialectes dépendants de facteurs sociaux, professionnels ou générationnels¹⁰⁴. Le roman *NW* attribue une place prépondérante au langage des jeunes londoniens, dont la capacité constante de réinvention façonne une langue mouvante. Les expressions « *oi* », « *innit* », « *yeah* », « *is it* » et « *bruv* » sont symptomatiques de cette langue qu'emploient Nathan, Shar et Michel¹⁰⁵. À ce langage créatif de la jeunesse londonienne s'ajoutent les marques phonétiques du *cockney* dans les énoncés de Michel et Felix : l'effacement des consonnes « h » et « g » ainsi que la transformation de la voyelle « t » en « f » témoignent de l'appartenance à une classe sociale moyenne ou défavorisée. Ainsi, plusieurs facteurs s'imbriquent pour mettre en avant des langues dynamiques¹⁰⁶.

Dans *NW*, le texte restitue plus particulièrement la richesse de l'adaptabilité linguistique des différentes populations immigrées du nord-ouest de Londres, évoluant en fonction des interlocuteurs et remettant en cause l'anglais officiel. Zadie Smith souhaite mettre en évidence ce qui est étranger à l'anglais standard, révélant une langue anglaise sans cesse travaillée de l'intérieur, comme l'affirme Sebastian Groes à propos de *White Teeth*¹⁰⁷ : « *This 'mutation' of received pronunciation by that of immigrant language shows how the*

¹⁰³ Mikhail Bakhtine, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, éd. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1981, p. 262.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 271.

¹⁰⁵ Ces incursions rappellent l'argot *Nadsat* (qui signifie « adolescent » en russe), un mélange de russe avec de l'anglais, qu'invente Anthony Burgess dans son roman *A Clockwork Orange*. Londres : William Heinemann Ltd, 1962.

¹⁰⁶ Mikhail Bakhtine, *The Dialogic Imagination*, *op. cit.*, p. 272.

¹⁰⁷ Zadie Smith, *White Teeth*, *op. cit.*

English language is reinvented from the inside out »¹⁰⁸. La prononciation standard est parcourue de mutations incluant la variété des langues parlées par les immigrés et les natifs dans un « espace de contagion linguistique » (« *a space of linguistic contagion* »¹⁰⁹). L'émergence d'une langue hybride illustre ainsi la flexibilité linguistique des locuteurs, ces derniers ne cessant d'opérer des va-et-vient entre différents accents et expressions empruntés à plusieurs dialectes. En m'appuyant sur la théorie de Sebastian Groes, j'atteste l'émergence d'une poétique de l'orthographe des immigrés londoniens dans les romans de Zadie Smith¹¹⁰. Interrogeant les normes orthographiques de la langue écrite, la langue du roman fait jaillir une orthographe phonétique qui rend compte de l'oralité de plusieurs parlers tels que l'anglais standard, le dialecte jamaïcain ou encore le *cockney*. Le dialecte jamaïcain module fréquemment l'orthographe des discours de Nathan et Lloyd, tous deux d'origine jamaïcaine. Le remplacement de l'orthographe écrite « th » par la lettre « t » (« *ting* ») ou « d » (« *mudder* ») ainsi que la substitution du syntagme « *cyan't* » à « *can't* » sont caractéristiques de ce dialecte :

Lloyd knew to place his poison with precision. 'I'm trying to train you up, right? It's not that you don't hear me, Felix, it's that you don't want to hear me. You're the big man these days. But let me arks you some ting: why you still chasing after the females like they can save your life? Seriously. Why? Look at Jasmine. You nah learn. The man can't satisfy the woman, right? Don't matter how much he gives. The woman is a black hole. I've gone deep into the literature, Felix. Biological, social, historical, every kind of oracle. The woman is a black hole. Your mudder was a black hole. (NW 111)

Des traces de ce patois sont également perceptibles dans le discours de Nathan : « *Ain't the same for girls, it's a man ting* » (NW 317). Ralentissant la lecture, cette orthographe phonétique vise à faire surgir de façon indirecte la présence de l'immigré au sein de la langue

¹⁰⁸ Sebastian Groes, « 'Kyan you imagine dat?': The New London Languages of Zadie Smith and Monica Ali », dans *The Making of London*, op. cit., p. 227 : « dans le roman *White Teeth*, Millat et sa bande sont qualifiés de « *raggastanis* », parlant un mélange de dialecte jamaïcain, de patois d'Asie du Sud et d'anglais : « *Raggastanis spoke a strange mix of Jamaican patois, Bengali, Gujarati and English. Their ethos, their manifesto, if it could be called that, was equally a hybrid thing* », (citant Zadie Smith, p. 231).

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 233.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 226.

urbaine. Or, si l'orthographe phonétique mime parfois la prononciation de l'anglais standard, comme c'est le cas des termes « *eggzak'ly* » (NW 7), « *nuff time* » (NW 305), « *spose* » (NW 70) et « *dunno* » (NW 70), la rupture avec les normes orthographiques introduit un dialecte visuel même s'il n'est pas sonore. Ainsi, le patois de Shar, originaire d'Asie du Sud, quoique non représenté dans le texte, est évoqué indirectement à travers la transcription phonétique (« *eggzak'ly* » (NW 7))¹¹¹ : elle introduit une étrangeté visuelle dans l'anglais écrit, incitant le lecteur à interroger la prononciation des mots et freinant l'activité de réception de la langue. Le récit devient ainsi le lieu d'« une friction de la langue avec elle-même »¹¹², d'après les termes de Jean-François Lyotard, où « l'aventure est dans la langue, sa prolifération, sa dispersion, l'affranchissement de ses horizons »¹¹³, tournée vers l'invention d'« idiomes qui n'existent pas encore »¹¹⁴.

Le texte restitue la polyphonie de voix dialogiques mises en sourdine par les bavardages de la société médiatique. Les romans contribuent alors à réaffirmer la valeur indéniable de la voix qui doit être préservée pour chacun des citoyens afin qu'il puisse agir et rendre compte de la ville qu'il occupe de façon singulière. Ces pratiques de récit sont rendues possible par le roman, qui confronte la plus grande diversité de voix grâce à son art du dialogue. « Se dire » apparaît comme une pratique dans les romans, mais une pratique toutefois fragile, car elle bute contre l'inarticulé. La rupture de la voix, marquée par les silences, est pourtant essentielle, car ces interruptions véhiculent ce qui échappe au discours dans la ville et remettent en cause les concepts de totalité et d'omniscience. Nourries par leurs

¹¹¹ Sebastian Groes donne l'exemple de Salman Rushdie, dans *The Satanic Verses*, qui, à travers l'expression « *ellowen deeowen* », sépare les lettres de « Londres », faisant ainsi surgir le dialecte indo-pakistanaï. Épelant chaque lettre, Rushdie ouvre un espace interstitiel entre les syllabes au sein duquel la condition de l'immigré peut s'exprimer (Sebastian Groes, « Introduction: From 'ellowen deeowen' to 'Babylondon': London is a Language », dans *The Making of London*, *op. cit.*, p. 14).

¹¹² Juliana Lopoukhine, « En français dans le texte : la poétique de l'inarticulé de Jean Rhys », *art. cit.*

¹¹³ Jean-François Lyotard, « Retour », *Lectures d'enfance*. Paris : Galilée, 1991, p. 14.

¹¹⁴ Jean-François Lyotard, *Le Différend*. Paris : Éditions de Minuit, 1984, p. 30.

échanges informels, les voix produisent des accents et rythmes variés en constante évolution, et cette pratique de l'oralité laisse entrevoir l'émergence d'une langue officieuse. En matérialisant les écarts sonores, le texte rend compte de la créativité idiomatique des citoyens londoniens. Ils s'approprient une langue singulière et produisent des parlers urbains inouïs, émergeant en opposition à une langue officielle injonctive et normative. Répondant aux échos des autres paroles urbaines, la voix devient éthique : toujours située à la frontière entre parler et écouter¹¹⁵, elle met l'accent sur l'importance du rôle d'auditeur des citoyens.

III. Le roman : lieu de recueil des voix

Les romans explorent le champ aveugle de résonance des voix, voix qui se font tantôt échos d'autres voix, tantôt attente d'un rebondissement dans les zones de silence. Ce champ sonore introduit un autre type de communication urbaine, cette fois-ci orale, plaçant les citoyens en récepteurs actifs, à l'écoute des autres. La structure narrative oblique des romans reflète les trajectoires incertaines de la voix multidirectionnelle. Dans *Last Orders*, la figure de la polysyndète, fondée sur la répétition, invite le lecteur à envisager le texte comme un tissu de voix en échos, presque détachées de toute individualité. La polysyndète est employée aussi bien au début des chapitres (à travers l'itération des conjonctions « *and* » ou « *so* ») qu'au milieu (via la récurrence des locutions « *I say* », « *he says* », « *she said* »). J'étudierai alors comment le texte véhicule des « effets de voix »¹¹⁶, ouvrant ainsi un espacement de circulation au sein duquel les voix se répondent ou se manquent. Marquée par les rebondissements, fusions, collisions et écarts, la voix individuelle cède la place à une voix collective qui semble émerger d'un lieu commun et pose les jalons d'une communauté

¹¹⁵ Gayatri Chakravorty Spivak, *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Londres : Methuen, 1987, p. 59.

¹¹⁶ Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix », *Sillages critiques*, 2000, no. 1, octobre 2013.

urbaine. Je m'appuierai sur le concept de « *vox loci* »¹¹⁷ ou « voix du lieu » pour montrer comment se dégage une voix proprement londonienne, qui n'est en rien univoque, mais plutôt le produit d'une constante interaction entre l'éclatement de leur point d'émission et leur résonance avec les lieux qui en recueillent et en alimentent l'intensité. Puis, je mettrai en évidence l'intervention d'une voix métatextuelle, faisant varier le diamètre du cercle de résonance des voix, tantôt en le resserrant, tantôt en l'élargissant. En effet, la portée de la voix locale peut brusquement s'amplifier et changer à la fois de hauteur et de tessiture lorsqu'elle est à l'unisson avec une insertion métatextuelle ou intertextuelle. De cette univocité naît l'impossibilité de distinguer la voix fictive de la voix réelle. Le lecteur semble participer à la composition et aux arrangements inédits dans un studio d'enregistrement entre des séries sonores jamais encore associées. Ce temps ralenti de la répétition qui se dégage, contraint ainsi le lecteur à une écoute attentive des voix afin de saisir à la fois ses échos et ses replis. *In fine*, en vocalisant le texte à travers l'acte de lecture, le lecteur peut agir directement dans l'espace réel de la ville, relayant les voix muettes des anonymes, à la manière d'un porte-parole.

III.A. « Effets de voix » et « *vox loci* »

Le roman *Last Orders* explore ce que Dominique Rabaté nomme les « effets de voix », pluriels et disséminés, d'un « « récit » [qui] ne se fait plus depuis une place fixe d'où l'on peut raconter mais se déplace à l'intérieur d'une distance qui se cherche »¹¹⁸. La dispersion d'une voix, dépourvue d'origine, captée et transmise de façon inexplicable, devient l'enjeu du récit¹¹⁹. Le texte dispose des canaux de communication au sein desquels

¹¹⁷ Catherine Pessa-Miquel, « From Bermondsey to Brick Lane: the variegated Londons of Graham Swift and Monica Ali », dans *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, op. cit., p. 107, 111.

¹¹⁸ Dominique Rabaté, « Lire les effets de voix », art. cit.

¹¹⁹ Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, op. cit., p. 74.

les voix retentissent, désarticulées, rebondissantes et errantes. La rupture entre la voix et son émetteur paraît irrévocable, mais cette absence n'est plus perçue comme un vide puisqu'elle introduit un espace dans lequel des voix détachées peuvent se rencontrer et fusionner¹²⁰. Ce qui importe est l'effet que produit cette voix orpheline, c'est-à-dire anonyme, sur les autres. Dans le dialogue qui suit, le narrateur Vic se remémore un échange avec Jack lors duquel les deux interlocuteurs se confondent :

I think, You might have done both.
 He says, 'Amy don't give up.'
 I think, Who's talking?
 He says, 'June aint ever going to change, is she? Still a baby, aint she, a fifty-year-old baby? But maybe I can.'
 I don't think anything.
 He looks at me and at the thought I'm not thinking. He looks round the office again, cagily, as if he's half forgotten where he is and that I'm Vic Tucker, undertaker, and not the parish priest.
 He cocks his head towards the door at the back of the office. He says, 'Any lodgers?' Usual question.
 I say, 'Just the one.'
 And I can almost see him remembering it, that time when it was me who went running across to him. (*LaO* 84)

Les pronoms ne semblent plus renvoyer à des personnages et sont presque interchangeables comme si le « je » et le « il » faisaient partie du long monologue intérieur d'une seule et même conscience. Chaque personnage parle et est parlé simultanément par les autres personnages¹²¹. Ses souvenirs se dérobent et circulent d'une conscience à l'autre : « *I can almost see him remembering it* », « *as if he's half forgotten where he is* ». Jack est à la fois la voix de l'absence, du silence de la narration qui sème le doute dans le récit, et le point de convergence qui guide les multiples voix de la narration dans une sorte d'interpellation en contrepoint¹²². À la fin de l'extrait, lorsque les personnages œuvrent à la dispersion des cendres du défunt, le narrateur Ray présente Jack comme le trait d'union entre les personnages dans une ultime fusion, scellée par la dernière phrase du roman :

¹²⁰ Pascale Tollance, « Voices from nowhere: Orality and absence in Graham Swift's *Waterland* and *Last Orders* », *Journal English Text Construction*, vol. 1, no. 1, 2008, p. 142.

¹²¹ *Ibid.*, p. 126.

¹²² Dominique Vinet, « *Last Orders* de Graham Swift : à la recherche du narrateur perdu », *art. cit.*, p. 125.

Then I throw the last handful and the seagulls come back on a second chance and I hold up the jar, shaking it, like I should chuck it out to sea too, a message in a bottle, Jack Arthur Dodds, save our souls, and the ash that I carried in my hands, which was the Jack who once walked around, is carried away by the wind, is whirled away by the wind till the ash becomes wind and the wind becomes Jack what we're made of. (*LaO* 294-295)

La longueur de la phrase, à la ponctuation déroutante, ainsi que les effets de juxtaposition, de répétitions (« *I carried in my hands which was the Jack who once walked around, is carried away by the wind* ») et la structure quasi chiasmique (« *till the ash becomes wind and the wind becomes Jack* »), créent un jeu de miroir : Jack se reflète et se dilate dans les « je » multiples de la phrase, dans une sorte d'éclatement de la réflexion entre moi et moi-même, moi-même et la chose, moi-même et l'autre¹²³. Chaque personnage apparaît ainsi comme façonné par Jack et par les autres, comme le suggère l'étrange unité syntaxique du dernier complément : « *Jack what we're made of* ». L'élan de cette phrase finale, comme un dernier souffle emporté par le vent, balaie et réunit les voix plurielles et dispersées dans une totalité harmonique, et non plus distribuées en contrepoint. Cette ultime communion invite le lecteur à saisir le texte dans sa polyphonie originelle et indépassable.

Cette polyphonie se nourrit de ses constantes interactions linguistiques. Dans *Last Orders* émerge une « *vox loci* » ou « voix du lieu », selon les termes de Georges Letissier, car le lieu n'existe qu'à travers l'émergence de voix qui le racontent¹²⁴. Le roman privilégie certains lieux publics, à l'instar du pub ou du marché, particulièrement propices à la récolte et à la circulation quotidienne d'une multitude de récits, sous-conversations et apartés. Dans ces lieux, la voix individuelle est supplantée par la voix collective des habitués ou des travailleurs formant un chœur singulier¹²⁵. Le pub, véritable centre de gravité du roman, façonne la langue des protagonistes : leurs jeux de mots et leurs expressions incarnent leur

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Georges Letissier, « Shop Owning and Memory Honing in Graham Swift's Fictions of South London: *The Sweet Shop Owner, Last Orders and The Light of Day* », dans *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, op. cit., p. 107, 111.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 107.

environnement. Les plaisanteries des personnages autour du nom du pub « *Coach and Horses* » traversent le récit et illustrent la relation directe entre le langage et son lieu d'origine :

I'd said to Jack, 'It aint never gone nowhere,' and Jack'd said, 'What's that, Raysy? Can't hear you.' He was leaning over towards Vince.

It was coming up to last orders.

I said, 'They calls it the Coach and Horses but it aint never gone nowhere.'

He said, 'What?'

We were perched by the bar, usual spot. Me, Lenny, Jack and Vince. It was young Vince's birthday, so we were all well oiled, Vince's fortieth. And it was the Coach's hundredth, if you could go by the clock. I was staring at it – COACH AND HORSES in brass letters round the top. *Slattery. 1884*. First time I'd thought of it. (*LaO 6*)

And Jack said, 'Where d'you think it should be going, Raysy? Where d'you think we've all got to get to that the bleeding coach should be taking us?' (*LaO 9*)

Si le sens littéral du nom du pub est remis en cause (un carrosse qui n'irait nulle part (« *they calls it the Coach and Horses but it aint never gone nowhere* »)), son sens figuré multiplie les interprétations, puisque l'expression « *to drive a coach and horses* » renvoie également à l'anéantissement d'un ordre. Le pub apparaît ainsi comme un lieu stimulant les échos et les proliférations linguistiques. L'énoncé récurrent « Last Orders » confirme cette analyse : signifiant la dernière commande au pub, il peut se lire comme une exclamation, dotant le pub de sa propre voix. C'est d'ailleurs l'anniversaire du pub que fêtent les personnages, au même titre que celui de Vince, comme si le pub était un pair.

Le développement du *cockney* dans les romans est symptomatique de cette voix du lieu. Intimement lié au pub, ce parler est également ancré régionalement car il est issu du son des cloches qui résonnent à Londres. Peter Ackroyd explique qu'à l'origine, le *cockney* désignait un habitant né avec le son retentissant des cloches du beffroi de St Mary-le-Bow dans l'Est londonien¹²⁶. Petit à petit, les Londoniens, en raison de leur loquacité bruyante, furent associés à ce son et le bruit devint ainsi un véritable critère d'appartenance à la

¹²⁶ Peter Ackroyd, *London: The Biography*, op. cit., p. 67.

ville¹²⁷. Londres se forge alors une réputation de ville bruyante où résonne, dans la journée, le travail des artisans, mêlé aux cris des marchands, et où s'élève, le soir, les clameurs des pubs dans lesquels la parole circule sans régulation¹²⁸. Ainsi, le dialecte *cockney* s'est d'abord affirmé comme langue vernaculaire, façonnée par les habitants d'un certain quartier de Londres et présentant des caractéristiques typiques de cet endroit pour ensuite devenir un dialecte urbain que s'approprient les habitants de Londres. Dans le récit, Mandy décrit cette saturation sonore, représentative du *cockney*, lorsqu'elle découvre le marché des viandes de Smithfield dans l'Est londonien :

The bright lights of London. There were bright lights all right. There were these rows of long, tall buildings, each of them lit up like a fairground, each of them full of meat and men and din, as if the men were shouting at the meat and the meat was shouting back. And outside it was still dark, extra dark because of the brightness inside, the air full of wet murk. There were lorries throbbing and reversing, the drizzle like sparks in their lights, and doors being swung open and puddles shining red and white, and more meat, on barrows, on shoulders, being lugged into the brightness, the men doing the lugging all streaked and smeared with blood, their faces red and glistening as the loads they were carrying. I thought, Jesus Christ, Mandy Black, where have you come to? And the noise like some mad language, as if it might as well have been the meat still yelling and protesting, still kicking, except that coming out of it I heard that voice, sounding unreal because I'd heard it before on the telly, on the radio, like a voice no one ever really used, but here they were all using it, natural as breathing, as if this was the very spot it came out of, the very spot. Cockney. Cockneys. Cock. Knees. Why do men from London get stiff in the legs?

He said, 'Smithfield Market, love. All meat and mouth, all beef and grief. I've got work to do but see up there,' and he pointed, leaning across the cab, leaning across me, putting an arm behind me. 'Kenny's caff. Good cuppa, good bacon sandwich. Stick around, I'll see you there,' and he winked. (*LaO* 161)

Le rapprochement entre les noms « *meat* », « *men* » et « *mouth* », instauré par un jeu sur les sonorités (« *full of meat and men* », « *all meat and mouth* »), et la structure chiasmique (« *the men were shouting at the meat and the meat was shouting back* ») mettent en évidence l'interaction entre le lieu et les commerçants. Le cri s'échappe à la fois de la viande et des hommes pour former une voix commune. Progressivement, Mandy décrit la naissance d'une

¹²⁷ « *The more "noise" you make, the more you become a true inhabitant of the city* » (*Ibid.*, p. 69), « *London has become one unyielding and unending shout* » (*Ibid.*, p. 75).

¹²⁸ *Ibid.*, p. 69.

langue qui émerge directement de ce bruit (« *and the noise like some mad language* »). Naturelle comme une respiration, cette langue jaillit du lieu pour faire surgir une voix partagée, le *cockney* : « *like a voice no one ever really used, but here they were all using it, natural as breathing, as if this was the very spot it came out of, the very spot. Cockney* ». Au travers d'une mise en abyme du dialecte, le texte narre à la fois son apparition, indissociable du marché, et son intégration dans la langue du personnage-énonciateur, empreinte de jeux sur les sonorités, les rimes et le rythme. Au fil du récit, les trouvailles linguistiques de chaque personnage-énonciateur se nourrissent des lieux que ces derniers parcourent. Ce passage évoque la scène d'ouverture du roman d'Angela Carter, *Nights at the Circus*, dans la partie intitulée « LONDON », qui fait d'emblée ressortir la richesse de la voix de la protagoniste Fevvers, surnommée « *Cockney Venus* » :

“Lor’ love you, sir!” Fevvers sang out in a voice that clanged like dustbin lids. “As to my place of birth, why, I first saw light of day right here in smoky old London, didn’t I! Not billed the “Cockney Venus”, for nothing, sir, though they could just as well ‘ave called me “Helen of the High Wire”, due to the unusual circumstances in which I come ashore – for I never docked via what you might call the *normal channels*, sir, oh, dear me, no; but, just like Helen of Troy, was *hatched*.”
 “Hatched out of a bloody great egg while Bow Bells rang, as ever is!”¹²⁹

Symptomatique du *cockney*, cette voix joue sur les transformations sonores, comme celle du son « th » en « vv », affectant le nom de la protagoniste (« *Fevvers* » provient de « *Feathers* »). Outre ces jeux sonores, le *cockney* est présenté comme possédant un fort ancrage local. La référence, citée précédemment, aux cloches de St Mary-le-Bow (« *Bow Bells* ») rattache cette voix à l’Est londonien. L’ancrage social du *cockney* est également mis sur le devant de la scène, car la voix de Fevvers est d’entrée de jeu assimilée aux couvercles des poubelles, comme si elle émergeait des bas-fonds de Londres (« *Fevvers sang out in a voice that clanged like dustbin lids* »). Cet exemple paradigmatique du *cockney* confirme la théorie du *vox loci* et le recadrage des romans sur la voix, actrice centrale du processus de

¹²⁹ Angela Carter, *Nights at the Circus*. Londres : Vintage, 1984, p. 1.

création d'une langue idiosyncratique, propre au lieu d'habitation. De ces lieux de quartier où la parole circule librement et activement, une voix londonienne semble émerger, ouvrant la possibilité d'une appartenance à une communauté urbaine dont le langage ne serait pas injonctif mais plutôt le produit d'une collaboration de voix officieuses. La multitude de récits élargit les représentations d'une ville véritablement vécue par les citoyens et dans laquelle ils peuvent s'exprimer.

Dans *NW*, le parc comme lieu accessible à tous facilite l'émergence d'une voix collective, proprement londonienne (« *this voice sounded like London* »). Plus particulièrement, Zadie Smith s'intéresse à l'accent de la voix du nord-ouest de Londres (« *especially its Northern and North Western zones* »), à travers laquelle s'expriment ses personnages. Dans le fragment « *178. Beehive* », Natalie décrit une voix mélodieuse amplifiée par les hauts parleurs installés dans le parc, dont l'origine demeure mystérieuse, mais qui, pour elle, incarne le paysage sonore des quartiers nord-ouest de Londres :

178. Beehive

The lovely voice came through the speakers in the park café. Natalie Blake and her friend Leah Hanwell had long ago agreed that this voice sounded like London – especially its northern and north-western zones – as if its owner were patron saint of their neighbourhoods. Is a voice something you can own? Natalie's daughter and many other children were bouncing up and down and dancing to the song as their parents discreetly nodded their heads. The sun was out. Unfortunately Leah Hanwell was habitually late and soon the song had finished and Naomi was screaming about something and Spike had woken up and Leah had missed a perfectly staged demonstration of the joy of life – of family life in particular. 'She's really depressed,' said Natalie to Frank as they waited. 'She thinks I can't see it. I see it. Completely stuck. Stasis. She can't seem to dig herself out of this hole she's in.' But as soon as she'd said it the possibility confronted her that this judgment had merely arisen from the song, was really only a final verse Natalie herself had added on the spur of the moment, and that by saying it out loud she had made herself ridiculous. Frank looked up from his paper and caught her face arrested in its state of calamity. 'Leah and Michel are happy as Larry,' he said.

Some time later Natalie saw the singer interviewed on the television: 'When I was growing up, I didn't think I was anything special, I thought everybody could sing.' Her voice was the same miracle Natalie had once heard, through a pub window, in Camden. But the woman who did or didn't own it had all but disappeared. Natalie stared at the knock-kneed girl-child, hardly there, almost nothing. (*NW* 292)

Le titre du fragment « *Beehive* » semble associer le parc à une ruche où chaque individu, à l'image d'une abeille, fabrique son propre miel en butinant les fleurs environnantes. Cette métaphore suggère que la voix, représentée par le miel, est produite par le contact d'une multiplicité d'individus dans le parc, et existe dénuée de toute appartenance. Si cette voix évoque un certain quartier, l'image de la ruche et la diffusion à travers les hauts parleurs soulignent le caractère collaboratif d'une voix qui se déploie dans l'espace urbain. Celle-ci résonne aussi bien dans les oreilles des enfants que de leurs parents, mettant leur corps en mouvement et invitant les personnages à participer aux couplets de la chanson (« *But as soon as she'd said it the possibility confronted her that this judgment had merely arisen from the song, was really only a final verse Natalie herself had added on the spur of the moment* »). Cette voix mystérieuse demeure éphémère, se transformant au fil des rencontres fragiles entre la ville et ses citoyens. Le récit fait jaillir des voix locales, morcelées (dans cette section) en cent quatre-vingt-cinq fragments, qui émergent de différents lieux dans l'espace urbain. Le lecteur est invité à confronter ces poches sonores dont les échos façonnent une voix urbaine.

III.B. « L'inter-voix » métatextuelle

Dans *NW*, cette *vox loci*, qui devient voix urbaine, est également mise en perspective par une voix métatextuelle, particulièrement prégnante dans la section « host ». Cette voix commente la langue, soulignant ses imprécisions, apportant des corrections ou nuances, ou encore un regard critique sur sa diffusion. Dans le fragment « *172. Box sets* », les remarques métatextuelles indiquent l'impossibilité pour la narratrice de narrer son désir de rencontrer l'autre dans la ville :

172. Box sets

Walking down Kilburn High Road Natalie Blake had a strong desire to slip into the lives of other people. It was hard to see how this desire could be practicably

satisfied or what, if anything, it really meant. 'Slip into' is an imprecise thought. Follow the Somali kid home? Sit with the old Russian lady at the bus stop outside Poundland? Join the Ukrainian gangster at his table in the cake shop? A local tip: the bus stop outside Kilburn's Poundland is the site of many of the more engaging conversations to be heard in the city of London. You're welcome. (NW 283)

Ces incursions se manifestent souvent par la multiplication des synonymes et l'apparition des guillemets pour décrire l'imperfection des termes choisis et *a fortiori* l'indisponibilité sémantique offerte par la langue elle-même. Cette dernière semble donc incapable de restituer parfaitement les rapports entre les citoyens. La voix métatextuelle cherche donc à faire entendre les limites du pouvoir des mots et interroge par là même l'autorité de la langue en matière d'expression. L'écriture ne peut se faire sans la langue, elle reste son principal matériau, mais, dans sa quête de justesse, elle restitue fidèlement ses hésitations et ses errances : le verbe « *slip into* » est précisé par plusieurs exemples comme « *follow* », « *sit with* », « *join* ». Cette multiplication des termes synonymiques indique au lecteur les déficits et décalages de la langue écrite par rapport à la réalité urbaine mais lui laisse également le soin de choisir le mot qui lui convient. C'est une langue ébauchée que la voix métatextuelle met à disposition du lecteur. Celui-ci est appelé à participer à cette recherche de sens de telle sorte que l'écriture, restituée dans son inachèvement essentiel, et la langue, présentée dans sa lexicalité brute, se rejoignent sur le pont qui relie aussi bien la fiction et la réalité que le texte et la lecture. Le narrateur hétérodiégétique, qui surgit sans transition à la fin de l'extrait, prodiguant des conseils à la manière d'un guide touristique (« *a local tip: the bus stop outside Kilburn's Poundland is the site of many of the more engaging conversations to be heard in the city of London. You're welcome* »), surprend le lecteur et ouvre un espace de résonance entre l'espace fictif arpenté par Natalie et celui, réel, que le lecteur peut potentiellement parcourir. La réponse informelle « *you're welcome* » dont la provenance est incertaine (peut-être l'énoncé d'un personnage dans la diégèse ou la réponse imaginée du lecteur), déstabilise les frontières entre fiction et réalité. Elle invite doublement le lecteur, explicitement d'une

part, à se rendre à un arrêt de bus situé dans la rue de Kilburn afin de faire l'expérience réelle d'une conversation captivante avec d'autres habitants, et implicitement d'autre part, à résoudre l'ambiguïté de l'incitation elle-même, intra ou extradiégétique. Je qualifierai désormais cette voix informelle, prenant ici l'apparence de celle d'un guide local anonyme, d'« inter-voix ». Celle-ci s'immisce et produit un écart au milieu de l'espace textuel pour rendre sonore et audible, et ce faisant indissociables, les voix diégétiques et extradiégétiques, soit la jonction entre la réalité urbaine et celle du lecteur. L'inter-voix a donc pour vocation première d'interpeller le lecteur et d'enclencher un nouveau type de communication dans la ville entre les voix fictives et les voix urbaines dont il se fait l'intermédiaire.

L'inter-voix a également une fonction amplificatrice : en prélevant les voix recueillies du matériau sonore de la ville, elle les sépare de leur contexte et leur confère ainsi une portée plus générale. Les titres des deux fragments consécutifs « 46. *Pause for an abstract idea* » et « 47. *A further pause* » sont performatifs en ce qu'ils introduisent une rupture et une pause dans la narration, invitant le lecteur à prendre de la hauteur et à considérer l'écho des voix en dehors du cadre spatio-temporel restreint de la diégèse :

46. Pause for an abstract idea

In households all over the world, in many languages, this sentence usually emerges, eventually: 'I don't know you anymore.' It was always there, hiding in some private corner of the house, biding its time. Stacked with the cups, or squeezed between the DVDs or another terminal format. 'I don't know you anymore!'

47. A further pause

(NW 198)

L'« inter-voix » encourage ici le lecteur à confronter le roman à une multitude de résonances extradiégétiques et interculturelles, l'incitant à tisser des liens entre le local et le global et à penser la ville de Londres comme un miroir d'autres villes mondiales. Ainsi, dans l'intimité des foyers, une même phrase résonne dans des langues différentes aux quatre coins du

monde : « *I don't know you anymore* ». L'élargissement de la résonance s'opère souvent par un emploi ponctuel du présent de vérité générale qui transforme la remarque métatextuelle en proverbe. Cette digression vise ainsi à mettre en évidence la consonance d'une expression arrachée à la multiplicité de ses occurrences linguistiques. Sa portée est d'autant plus grande qu'elle laisse la référence des deux pronoms personnels déictiques en suspens. L'interlocution dans la phrase, captée hors de ses conditions d'énonciation, produit l'impression contradictoire d'intimité et d'étrangeté. Le lecteur est de nouveau appelé à interpréter ce qui ne lui est restitué qu'abstraitement par le texte et à se faire le relais de cette voix paradoxalement familière et anonyme.

Cette voix de médiation, c'est aussi, ou du moins possiblement, celle de l'auteure. En effet, par un jeu métafictionnel (« *metafictive playfulness* »¹³⁰), le texte insinue, en même temps qu'il évince, la présence de l'auteure derrière cette inter-voix, faisant ainsi apparaître le « parlé » du langage au cœur de l'interrogation sur l'identité de son destinataire. « C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur »¹³¹, affirme Roland Barthes dans un célèbre article annonçant « la mort de l'auteur », c'est-à-dire son effacement et son remplacement par le lecteur au centre du « lieu de l'écriture ». Zadie Smith se situe donc dans la lignée de Roland Barthes : le sens d'un texte n'est pas à puiser dans l'intériorité originelle et transcendante d'une subjectivité pour ainsi dire autoritaire, celle qui précéderait le texte et ferait de lui le lieu de son expression, mais dans l'acte d'inscription, c'est-à-dire l'acte de synthèse et de reprise des écrits antérieurs, anonyme car sans véritable origine si ce n'est ce « tissu de citations, issues des mille foyers de la culture »¹³². À ce sujet, Smith affirme qu'elle n'a jamais considéré sa voix comme entièrement séparée des multiples voix qu'elle entend, lit, et intériorise chaque jour : « *I've never believed myself to have a voice entirely separate from*

¹³⁰ Nick Bentley, « Trailing Postmodernism: David Mitchell's *Cloud Atlas*, Zadie Smith's *NW* and the Metamodern », *Journal of English Studies*, vol. 99, no. 7, 2018, p. 13.

¹³¹ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *Manteia*, no. 5, 1968.

¹³² *Ibid.*

the many voices I hear, read, and internalize every day »¹³³. Le texte met donc en réseau de multiples voix, provenant de mondes différents qui s'entrecroisent dans l'acte même de lire et en la personne même du lecteur. « Le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture »¹³⁴. À la différence de Barthes, le paradigme de la voix semble se substituer chez Smith à celui de l'énoncé scriptural. Si le lecteur « est seulement ce quelqu'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit »¹³⁵, il faut entendre l'acte de lecture, dont l'inter-voix se fait le guide et le substitut, comme une immense caisse de résonance. En effet, la présence auctoriale, mise en exergue au début du roman par une voix inconnue qui s'échappe de la radio, simulant une situation de monologue (« *I am the sole author of the dictionary that defines me* » (NW 3)), est rapidement mise en doute en devenant quelques lignes plus loin un écho balbutiant, véhiculé par Leah (« *I am the/ the sole* », « *I am the sole. The sole. The sole* » (NW 3-4)), puis par Natalie dans la section « host » (« *I am the sole author* » (NW 215)). Par un jeu de dissémination de l'énoncé, le surgissement de la voix de l'auteure signe en même temps le lieu de sa disparition. L'effacement de l'auteure prend ici une forme complexe, celle d'une antiphrase du point de vue de la signification et d'une dissémination du point de vue de l'énonciation. La circulation de cette voix autoritaire, prise en charge par différents énonciateurs, suggère que l'émergence de toute voix est toujours le produit d'une pluralité de voix fictionnelles ou réelles¹³⁶.

De même, les échos de voix ne visent pas à multiplier les résonances avec d'autres écrits littéraires sur la ville, mais plutôt à explorer les effets sonores qui affectent les qualités

¹³³ Zadie Smith, « Fascinated to Presume: In Defense of Fiction », *The New York Review of Books*, octobre 2019.

¹³⁴ Roland Barthes, « La mort de l'auteur », *op. cit.*, p. 66.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 67.

¹³⁶ Cet effacement de l'auteur évoque le refus de signature prôné par plusieurs artistes aborigènes. Peignant à même le sol, certains peintres refusent de signer leurs toiles de sorte qu'elles appartiennent à la communauté. Cette absence de signature ouvre le potentiel de résonance des toiles, détachées de leur créateur. <https://www.australia-australie.com/articles/la-peinture-aborigene-entre-mythes-et-couleurs/>, site web consulté le 10 février 2023.

orales de la langue urbaine. La langue, ici, n'est pas intertextuelle mais bel et bien « inter-vocale » : l'enjeu réside dans les multiples façons dont les habitants « disent » un texte, c'est-à-dire dans les multiples occurrences vocales d'un même énoncé. Ainsi, les problématiques liées au style, à la traduction et à la multiplicité des registres dans le texte renvoient à celles de l'élocution, de la prononciation et de la tonalité de la voix. Plusieurs fragments mettent en scène ces constructions parallèles, associant la recherche du style (par le langage) à celle de la bonne élocution (par la voix) :

72. *Romance languages*

Many of the men Natalie Blake became involved with after Rodney Banks were as socio-economically and culturally alien to her as Frank was, and were far less attractive, but still she didn't approach Frank, nor did he approach her, despite their keen awareness of each other. A poetic way of putting this would be to say: 'There was an inevitability about their road towards each other which encouraged meandering along the route.'

73. *The sole author*

More prosaically, Natalie Blake was crazy busy with self-invention.

(NW 211-212)

La voix s'essaye au style poétique puis prosaïque (« *a poetic way of putting this would be to say* », « *more prosaically* ») comme si le basculement d'un style à l'autre permettait de mieux saisir les rapports interpersonnels dans la ville. La voix métatextuelle prend ainsi une dimension performative, le travail de réécriture de l'auteure apparaît comme un exercice de vocalisation de la langue urbaine, mobilisant ici un foisonnement de vocables pour parler de l'amour (« *Romance languages* »). Le texte ne peut plus être appréhendé indépendamment de la circulation des voix qui y opère : de leur réitération à leur dissémination dans l'acte d'écriture, de leur interrogation à leur unification dans l'acte de lecture, le texte est érigé en lieu de dépôt et de rencontre des « inter-voix » générées par la ville et ignorées par la langue officielle. Le roman en propose pour ainsi dire le parcours sonore, faisant de Londres le

carrefour d'une pluralité de tonalités de voix que le lecteur est invité non seulement à entendre mais à « dire ensemble ».

III.C. Rythme urbain et écriture orale

Les « inter-voix » ouvrent un espace de circulation sans hiérarchie et sans médiation où se produisent glissements, chevauchements ou effacements vocaux le long des environnements variés qu'elles traversent (« *multiverses* »). Afin de mieux appréhender cette mise en voix de l'écriture de la ville, je m'intéresserai à la notion de rythme en m'appuyant sur le travail du linguiste Émile Benveniste. Qualifié de « manière particulière de fluer »¹³⁷, défini comme un « arrangement distinctif de ce qui se meut »¹³⁸ ou encore comme un « principe d'organisation des éléments dans le déploiement »¹³⁹, le rythme permet de faire apparaître, d'agencer et de faire circuler les voix, en privilégiant la conservation du mouvement sur la fixité ou la consistance organique de leur émanation. En littérature, le rythme organise le mouvement de la parole dans le langage, donnant une dimension corporelle à la langue écrite¹⁴⁰. Le propre de l'écriture orale est de privilégier la recherche rythmique plutôt que celle du sens, si on entend par là que le sens gît dans le signifié des mots. Chaque voix s'inscrit alors dans un motif rythmique de base (un « *pattern* ») dont le mouvement crée le sens¹⁴¹. À l'inverse, la langue écrite officielle des médias produit une transcription graphique qui omet le rythme proprement sonore du « parler » urbain et de ce fait exclut du champ de la représentation de la ville, la multiplicité de voix fugitives qui se forment au gré de ses interactions. En multipliant les réalisations des mouvements de la parole dans un arrangement linguistique mobile et fluide, la littérature semble élever l'oralité

¹³⁷ Émile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale, tome 1*. Paris : Gallimard, 1966, p. 333.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod, 1998, p. 45-46.

¹⁴¹ Émile Benveniste, « La notion de rythme dans son expression linguistique », *op. cit.*, p. 333.

à son plus haut degré.

Les voix mouvantes, scandées par le rythme, révèlent leur dimension instrumentale, comme si elles jouaient la partition urbaine. Henri Lefebvre souligne d'ailleurs le lien incontestable entre la ville et la musique : « La ville est une musique composée de rythmes et de mesures qui combinent sons et silences, temps forts et temps faibles, accélérations et ralentissements. Son organisation spatiale constitue une portée qui structure des mélodies sociales multiples qui, en retour, valident sa forme et activent ses fonctions »¹⁴². Le rythme s'affirme donc comme l'expérience primordiale de la ville, et permet d'en court-circuiter la représentation visuelle. Le récit urbain doit être lu à la manière d'une partition de musique : les voix, telles des notes, se déplacent verticalement sur les cinq lignes horizontales de la portée musicale, marquant les variations de la réalité spatiale. La portée musicale engendre ainsi plusieurs types d'arrêts, de sorte que les temps longs de la ronde ou du soupir alternent avec la rapidité des croches. La voix se développe au gré de ses contacts avec les notes voisines et des sauts d'une ligne à l'autre sur la portée, improvisant une mélodie. Dans le roman *Last Orders*, la musique pénètre les pans de la narration à plusieurs niveaux : la structure narrative, qui fonctionne sur le modèle du chœur, ainsi que le temps de la narration, qui s'apparente à une séquence musicale. Dans ses essais, Graham Swift explicite ce lien incontestable entre son écriture et la musique :

¹⁴² Benjamin Pradel , « Le rythme : une question de recherche urbaine », *Rhuthmos*, septembre 2016, citant Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*. Paris : Éditions Syllepse, 1992, p. 116.

Increasingly I feel that a lot of my instincts and intuitions about writing are in fact musical, and I don't think that writing and music are fundamentally so far apart. The basic elements of narrative-timing, pacing, flow, recapitulation, tension and release – are musical ones too. And where would writing be without rhythm, the large rhythms that shape a story, or the small ones that shape a paragraph? I increasingly feel too that writing isn't about words in themselves, but about getting words to register and vibrate to things that might lie beyond them or just at their edge. Thus the spaces between and around words can have their unspoken resonances. And what else is music but a communication without words, in which the silences count as much as the notes?¹⁴³

L'écrivain insiste sur la force structurante que le rythme joue au sein de la diégèse, introduisant des ralentissements, accélérations, phases de tension et de détente. À l'échelle d'un paragraphe, le rythme se manifeste par des pulsations où les silences comptent autant que les mots. Les rebonds dans l'espace qui sépare un mot de l'autre font résonner l'inarticulé dans la phrase. Ainsi, la mélodie supplante l'intrigue, et ouvre une voie d'accès plus immédiate à la ville. La mélodie n'implique pas une compréhension des signes écrits mais transforme la lecture en expérience auditive. Liliane Louvel affirme, à cet égard, que le chant est particulièrement présent dans le roman, « sous la forme du refrain de Ray, sorte de *chorus* résonnant des échos du chœur antique, dans les chapitres toponymiques, encadrant les couplets de chacun »¹⁴⁴. L'alternance entre le refrain et les couplets est également rythmée par la longueur irrégulière des chapitres, interrogeant l'unité de la mesure musicale. Au sein du récit, de nombreux chapitres sont construits sur des répétitions ou sur des chansons enchâssées dans le chant plus large de la narration. Par exemple, l'énoncé introductif de Vic (« *it's a good trade* » (*LaO* 78)), repris à la fin du chapitre (*LaO* 86), s'apparente à une épanadiplose et souligne le jeu mélodique et rythmique structurant la narration. La récurrence de plusieurs structures grammaticales, au sein d'un même paragraphe, accentue les échos :

VIC

It's a good trade. It doesn't exist to buy cheap and sell dear, or to palm off on the nearest mug something he doesn't need. No one wants it, everyone requires it.

¹⁴³ Graham Swift, *Making an Elephant: Writing from Within*. New York : Knopf, 2009, p. 103.

¹⁴⁴ Liliane Louvel, « Ode on a Cockney Urn », *art. cit.*, p. 296.

There's shysters in any trade, and they're the worst kind of shysters who will take advantage of another person's misfortune. There's those I know will fleece a widow of less than a week for a solid oak coffin, satin lining, solid brass handles, the lot, when a plain veneer will do the job. I haven't heard a corpse complain yet. There's them that will flog coffins like Vincey here flogs cars. But the trade itself is a good trade, a steady trade. It won't ever run short of custom.

And it's a privilege, to my mind, an education. You see humankind at its weakest and its strongest. You see it stripped bare of its everyday concerns when it can't help but take itself serious, when it needs a little wrapping up in solemnness and ceremony. But it doesn't do for an undertaker to get too solemn. That's why a joke's not out of place. That's why I say: Vic Tucker, at your disposal. (*LaO* 78)

Les épanaphores (« *there's* », « *you see* », « *that's why* »), qui consistent en la répétition d'une même formule en début de phrase dans des segments de phrases successifs, contribuent à mettre en valeur un rythme propre au parler de chaque énonciateur, lequel emploie un répertoire de tournures oralisées et de constructions syntaxiques spécifiques. Les blancs typographiques, entrecoupant les énoncés, rendent visibles les intervalles silencieux qui, telles des indications rythmiques, scandent le parler singulier de chaque énonciateur :

VINCE

Old buggers.

(*LaO* 130)

Les silences deviennent sonores et marquent des temps de respiration entre les traces écrites. La « polyphonie muette »¹⁴⁵, qui transparaît derrière les interruptions du récit, dévoile l'épaisseur du silence que l'écrit fait peser sur la voix de la ville. Entremêlés, ces énoncés laconiques, à la cadence cyclique, restaurent un parler à voix-basse, faisant prévaloir la vibration organique de la voix sur la signification abstraite du transcrit. Le roman devient donc l'écriture orale d'une musique urbaine, enregistrant à la fois l'écho et l'échec du rebond des voix citadines.

Le concept du territoire de Gilles Deleuze semble particulièrement approprié pour penser la ville. La territorialisation relève d'un processus expressif de codage de l'espace par l'habitant, d'où son affinité spécifique avec le domaine de l'art. La composante musicale dans ce processus est décisive. Deleuze distingue à ce sujet la mesure du rythme¹⁴⁶. Là où la mesure ordonne l'unité dans un milieu homogène, c'est-à-dire non communiquant, le rythme ordonne les directions en faisant communiquer des milieux hétérogènes¹⁴⁷, composés de matériaux, de forces, d'éléments disparates et en leur donnant la consistance d'une dimension. L'unité de mesure a une fonction régulatrice sur le territoire. En ce sens, les signes du script de la ville (transports, publicités) soumettent l'espace urbain à un quadrillage sonore qui permet son homogénéisation et la standardisation de son système de codage. C'est en cela qu'un espace peut nous apparaître aseptisé, c'est-à-dire vidé de tout élément de contamination et paradoxalement inhabité voire inhabitable. Le chant ou la ritournelle ont une fonction territorialisante première qui consiste à produire un espace propre, un « chez-soi » au milieu du chaos¹⁴⁸ par l'itération des mouvements et des sons, suivant un rythme distinct qui marque justement le territoire. Or, tout rythme porte parallèlement en lui une puissance de déterritorialisation capable de modifier, de moduler et d'inclure d'autres

¹⁴⁵ Liliane Louvel, « Ode on a Cockney Urn », *art. cit.*

¹⁴⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, *op. cit.*, p. 386.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 385.

¹⁴⁸ Manola Antonioli, « Ritournelle et phonotope », dans *La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés*, Nicolas Canova, Philippe Bourdeau, Olivier Soubeyran. Paris : CNRS Éditions, 2014, p. 168.

milieux, suivant cette fois-ci un mouvement de reterritorialisation. Cette différence qu'implique le rythme dans la répétition est décisive si l'on veut comprendre la différence que produit le roman dans le rythme de la ville. De ce point de vue, le roman constitue son propre territoire par la partition musicale qu'il élabore et par la manière dont il libère le signe urbain de la mesure dogmatique du script de la ville. Sa fonction critique est d'abord sélective : de nouvelles voix se font entendre parce que le rythme a changé de direction. Le rythme, accélérant ou ralentissant, par ajout ou retrait de sons, par amplification ou élimination, selon des durées croissantes ou décroissantes, engendre à la fois l'apparition et la disparition des éléments qui en constituent ou en destituent le territoire¹⁴⁹. Le roman a donc une fonction de déterritorialisation et de reterritorialisation de la ville, c'est-à-dire de désajustements et de réajustements des vibrations sonores par lesquels les rengaines¹⁵⁰ et les refrains du territoire « global » ne se font plus entendre et les voix locales deviennent subitement expressives¹⁵¹. Partant d'interactions hasardeuses, elles finissent par s'articuler et par former leur propre domaine sur les portées du roman. Une voix n'est donc pas le lieu d'apparition d'un personnage « tout fait » à qui on donnerait la parole, c'est le rythme qui modifie le placement et le déplacement de la voix sur le territoire, et par là l'identifie comme un motif musical. C'est donc le motif lui-même qui constitue un personnage rythmique. Zadie Smith embrasse ce lien intime entre le rythme et le personnage : la musique apparaît comme une des principales voies d'accès à la profondeur des individus qu'elle compare à des partitions musicales complexes dont certaines mélodies peuvent être extraites et d'autres ignorées ou supprimées, en partie en fonction de la personne qui dirige (« *they are like complex musical scores from which certain melodies can be teased out and others ignored or*

¹⁴⁹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, op. cit., p. 391.

¹⁵⁰ Manola Antonioli, « Ritournelle et phonotope », op. cit., p. 172.

¹⁵¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie 2*, op. cit., p. 391.

suppressed, depending, at least in part, on who is doing the conducting »¹⁵²). L'auteure joue sur le terrain de l'infrasonore, associant ses personnages à des mélodies dont certaines notes demeurent inaudibles. Guidée par une multiplicité de chefs d'orchestre, la partition du roman semble s'écrire toute seule au gré de voix qui se répercutent. Dans la section « host », le personnage de Natalie est écrit et pensé à la manière d'une composition musicale : apparaissant et disparaissant au gré des cent quatre-vingt-cinq fragments de voix qui composent le passage, leur alternance pulse le rythme d'une vie racontée de bout en bout.

Cette pluralité de mélodies urbaines qu'enregistre le récit contribue à transformer la ville en territoire. Londres est dès lors envisagée comme le produit d'une combinaison des différents rythmes individuels. Leur dimension expressive s'oppose au temps arythmique de l'Etat fondé sur la mesure. Au croisement de la réflexion de Gilles Deleuze et de la théorie d'Henri Lefebvre, la dimension critique et politique inhérente à la polyrythmie¹⁵³ individuelle et collective permet de résister au temps linéaire et quantifié dicté par le pouvoir sous toutes ses formes. La littérature, à l'écoute de la ville et de ses temporalités individuelles, explorant les lieux de rencontre et de conversations quotidiennes, permet alors d'ouvrir un temps de résistance à celui imposé par la ville réticulaire. Telle la figure du rythmanalyste à sa fenêtre, la littérature apparaît comme une extériorité qui permet de prendre de la hauteur¹⁵⁴ afin de saisir les rythmes urbains. Le rythmanalyste, que Lefebvre compare à la figure du poète, rend compte de l'interaction entre rythmes individuels et collectifs et, par ce biais, saisit la particularité de chaque ville puisque la ville a un rythme propre. Le rythmanalyste doit

¹⁵² Zadie Smith, *Feel Free*, *op. cit.*, p. 56. Cette citation fait écho à la relation que forge Virginia Woolf avec ses personnages : « je creuse de belles grottes derrière mes personnages [...] mon idée est de faire communiquer ces grottes entre elles et que chacune apparaisse au grand jour au moment nécessaire » (« *I dig out beautiful caves behind my characters [...] the idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment* »), Virginia Woolf, *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Londres : The Hogarth Press, 1923, p. 60. Si la dimension spatiale prédomine chez Woolf, et plus largement chez les modernistes, qui s'efforcent de creuser des tunnels communicants permettant d'accéder aux différentes couches de ses personnages, Zadie Smith en revanche, fait surgir les individus par le biais de la composante sonore, faisant émerger à chaque instant des mélodies qui sont renouvelées par ce que chaque personnage dit des autres.

¹⁵³ Henri Lefebvre, *Éléments de rythmanalyse*, *op. cit.*, p. 91-92.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 42 : « de la fenêtre, les bruits se distinguent, les flux se séparant, les rythmes se répondent. Vers la droite, en bas, un feu ; au rouge, stop des voitures, les piétons traversent, faible murmure, pas, voix confuses ».

« parvenir à ‘écouter’ une maison, une rue, une ville, comme l’auditeur écoute une symphonie »¹⁵⁵. Le roman *Swing Time* de Zadie Smith met en relief cette pratique temporelle qu’explore la littérature. Outre le balancement temporel indiqué par le titre du roman, les intertitres font allusion au temps récurrent de la journée sous la forme de chiasmes (« *Early Days* », « *Early and Late* », « *Intermission* », « *Middle Passage* », « *Night and Day* », « *Day and Night* », « *Late Days* »). Les contrastes que mettent en lumière ces indications temporelles signalent une nouvelle fois la prévalence musicale du rythme dans la construction du roman et laissent entendre que la protagoniste évolue au gré des dissymétries temporelles ponctuées de pauses (« *Intermission* ») et de passages intermédiaires (« *Middle Passage* »), lesquels font écho à la théorie deleuzienne du territoire comme milieu, mentionnée précédemment.

Or, au-delà de sa capacité à analyser la vie quotidienne urbaine, la rythmanalyse a la puissance de transformer le quotidien¹⁵⁶. À ce titre, elle peut être rapprochée de la psychogéographie¹⁵⁷, abordée en troisième partie, puisque toutes deux s’affirment comme des sciences urbaines expérimentales. Si ces deux démarches envisagent la ville comme un produit de ses habitants, en constante mutation, leurs méthodes, quant à elles, divergent. Ainsi, le rythmanalyste ne s’adonne pas à la marche, particularité du psychogéographe¹⁵⁸, mais fonde sa méthodologie sur l’écoute de la ville, laquelle ne requiert pas de déplacement spatial mais peut s’effectuer d’un balcon ou d’une fenêtre. L’importance accordée à l’audible permet dès lors de saisir la synchronie entre l’individu et la ville et de rendre possible une communauté d’écoutes des rythmes¹⁵⁹. Capter le rythme consiste à mettre en valeur la

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁶ Lefebvre souhaite « fonder une science, un nouveau domaine du savoir : l’analyse des rythmes ; avec des conséquences pratiques », *Ibid.*, p. 11.

¹⁵⁷ Claire Revol, *La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991) : contribution à une poétique urbaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger. Université Jean Moulin (Lyon 3), 2015, p. 341.

¹⁵⁸ Voir partie 3.

¹⁵⁹ Claire Revol, *La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991), thèse de doctorat citée*, p. 342.

coexistence des voix des citoyens mises en mouvement par le rythme collectif et singulier d'une ville spécifique. Afin de lutter contre le temps dépourvu de rythme, le citoyen est alors encouragé à écouter les voix environnantes.

III.D. La lecture : pratique d'une écoute

Si le texte littéraire restitue une écriture orale, véhicule de voix parlées, celles-ci impliquent un destinataire et une écoute. Le lecteur, en tant que destinataire de ces voix, n'est plus face à des textes univoques, comme ceux qui saturent l'espace urbain de la surmodernité et qu'il reçoit de façon verticale. Le roman urbain met en évidence de nouveaux rapports entre le lecteur et le texte fictionnel. Si dans la deuxième partie, j'ai montré que le lecteur était incité à regarder ou observer le texte dans sa disposition, j'affirmerai désormais que le lecteur est aussi interpellé par la multiplicité des voix urbaines qui le traversent au cours de sa lecture. L'expérience de lecture est alors l'occasion d'une expérience sonore ultime de la ville : l'acte de lecture se convertit en acte d'écoute. Je m'appuierai sur l'ouvrage du musicologue et philosophe Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture*¹⁶⁰, afin de mettre en perspective ce rapport nouveau et fécond entre la lecture et l'écoute. Celui-ci affirme que « la lecture n'est pas comme une espèce d'empreinte, comme si on recevait un marquage en termes d'informations »¹⁶¹. Il redéfinit le lecteur comme celui qui s'invente, devient autre et donne de la place à toutes ces voix qui sont en lui. En effet, c'est par l'écoute que le lecteur intériorise les voix urbaines par le bruit qu'elles émettent en lui. C'est en ce sens que le lecteur aménage un espace d'accueil, une forme d'intériorité sonore qui n'est pas le lieu de la représentation ou de l'empreinte mais le lieu du recueil, c'est-à-dire de la résonance d'une extériorité en soi. Ainsi, quand on lit, on prête à la fois sa voix à la lecture et l'oreille à ce

¹⁶⁰ Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture – De Platon au livre électronique*. Paris : La Découverte, 2022.

¹⁶¹ Peter Szendy, « Qu'est-ce que lire ? Lire libre-t-il toujours ? », *France Inter*, juillet 2022. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/sous-le-soleil-de-platon/sous-le-soleil-de-platon-du-lundi-11-juillet-2022-4664815>, podcast en ligne, consulté le 5 septembre 2022.

qu'elle fait résonner en nous. L'espace sonore que suppose la lecture implique une sortie de soi, si bien que l'entremêlement des voix auquel se livre le lecteur aboutit à une sorte de confusion entre le lieu de leur émission et le lieu de leur réception. Peter Szendy évoque la voix singulière que l'on découvre lors de la lecture qu'il appelle « voix tacite », dont la présence ne dépend pas de son oralisation véritable, comme lorsqu'on lit à voix haute, puisqu'elle se fait entendre également lors de la lecture purement auriculaire, celle que l'expression ordinaire place « dans la tête ». Peter Szendy insiste sur le caractère presque exogène de la vocalisation qui opère au cours de la lecture : « J'entends une voix en moi qui lit. On ne sait pas à qui »¹⁶². A qui attribuer cette voix ? Et à qui l'adresser ? L'interrogation que suggère Peter Szendy conduit à abandonner le double paradigme de la réceptivité et de l'intériorité à propos de l'expérience de lecture et à la redéfinir comme l'acte de vocalisation du texte à destination de quelqu'un. Toute lecture est toujours adressée¹⁶³. De ce point de vue, l'activité de lecture n'est pas seulement le pôle réceptif de l'acte communicationnel, il est lui-même un acte émetteur par lequel la relation au texte se renouvelle et associe cette fois-ci un lecteur, un auteur et un auditeur¹⁶⁴. Si la voix intérieure du lecteur s'ajoute à la multiplicité de voix déjà présentes, Peter Szendy explique qu'on n'est jamais le premier lecteur et que lire c'est toujours déjà relire : « Il y a beaucoup de voix quand je lis. Le lecteur ne lit pas, il relit. Il arrive après tant d'autres. On n'est jamais le premier lecteur »¹⁶⁵. Ainsi, le dialogue intervocal semble être à l'acmé : lire, c'est faire l'expérience à son plus haut degré de la multiplicité des voix urbaines et de l'altérité que l'on fait sienne. « Lire, c'est devenir quelque chose que l'on n'était pas »¹⁶⁶.

Zadie Smith s'intéresse particulièrement à la lecture qu'elle envisage comme une pratique. L'écrivaine déploie la métaphore urbaine d'une rue à double sens pour illustrer le

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ *Ibid.*

travail d'écriture et de lecture du roman : « *a novel is a two-way street, in which the labour required on either side is, in the end, equal. Reading, done properly, is every bit as tough as writing* »¹⁶⁷. La circulation à double sens met en évidence la mobilité, la longueur et la difficulté de l'expérience de terrain, simultanée et parallèle, de l'écrivain et du lecteur. Écrire et lire constituent les deux axes de circulation des voix urbaines. À l'appui de la théorie de l'acteur-réseau, mentionnée dans la deuxième partie, le lecteur peut être envisagé comme un acteur faisant partie d'un réseau d'autres acteurs. Lire un texte fictionnel revient alors à prendre en compte la multiplicité des acteurs que celui-ci renferme et à explorer les différents types d'attaches qui les relient¹⁶⁸. Ces liens se forment par le biais des affects que le texte génère et la lecture s'apparente ainsi à une activité de composition et de co-création durant laquelle le lecteur établit des liens entre des choses jusque-là sans rapport : l'interprétation ajoute alors une voix à celle du texte afin de transformer, élaborer, traduire et relier¹⁶⁹. La métaphore musicale, employée par Zadie Smith, illustre l'acte de composition du lecteur : « *The more accurate analogy is that of the amateur musician placing her sheet music on the stand and preparing to play. She must use her own, hard-won, skills to play this piece of music. The greater the skill, the greater the gift she gives the composer and the composer gives her* »¹⁷⁰. Le lecteur, comparé au musicien amateur, doit faire preuve de qualités aussi remarquables que l'écrivain, ici représenté par le compositeur, afin de restituer la justesse sonore du texte, symbolisée par la partition de musique. Si le musicien amateur doit trouver les bonnes associations sonores, le lecteur doit explorer la richesse des résonances que le texte propose. L'image du musicien amateur met en évidence le rôle performatif de la lecture. Sebastian Groes souligne également l'importance d'un lecteur-acteur, transformant l'écriture en parole vivante : « *the act of reading becomes a process of transforming writing back into*

¹⁶⁷ Zadie Smith, « Fail Better », « Read Better », *The Guardian*, janvier 2007.

¹⁶⁸ Rita Felski, « Latour and Literary Studies », *art. cit.*, p. 740.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 741.

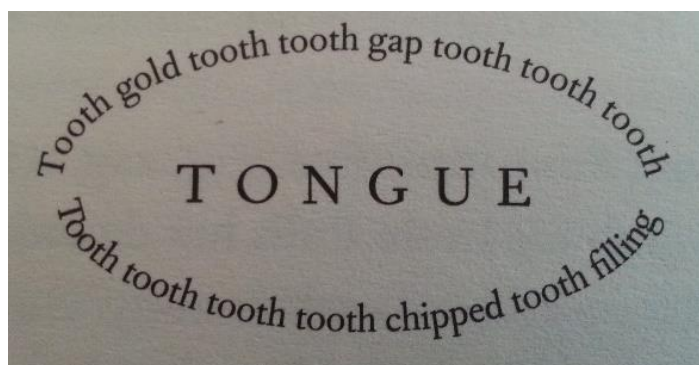
¹⁷⁰ Zadie Smith, « Fail Better », « Read Better », *art. cit.*

living speech »¹⁷¹. Le texte invite le lecteur, tel un conteur, à lire le texte à voix haute afin de le pratiquer et d'en restituer toutes les subtilités sonores. C'est d'ailleurs ce que suggère la phonétisation de l'orthographe dans le roman *NW* ainsi que les trouvailles sonores du *cockney* dans *Last Orders*.

Cet acte de lecture privilégie la lenteur dans l'exécution. En effet, comme l'affirme Peter Szendy, « cette voix tacite qui lit en moi s'amenuise lorsque le rythme de lecture s'accélère »¹⁷². La lecture à haute voix implique nécessairement un ralentissement dans la lecture du texte et accroît les possibilités de résonance. Le temps de la pause est également suscité par l'aménagement des blancs textuels. Cette ponctuation par l'espacement du texte rend pour ainsi dire visible l'écho audible de la voix ainsi interrompue. Ces blancs typographiques encouragent le lecteur à prendre de la hauteur afin d'appréhender le texte dans son ensemble comme un objet à la fois visuel et sonore : l'agencement textuel orchestre le rythme de la lecture par des indicateurs de temps et de mesure, et dévoile ainsi son oralité intrinsèque. De même, l'introduction des calligrammes dans le roman *NW*, comme celui présenté ci-dessous, enjoint le lecteur à apprécier les qualités sonores des mots en les saisissant comme des réalités hybrides. Mêlant la forme visuelle à l'évocation purement orale de leur expression, la rondeur du tracé textuel contrastant ici avec le caractère itératif des segments sonores qui la composent, l'aspect visuel du calligramme semble chercher à allonger et même à « alanguir » la cadence des mots pour nous les faire entendre à la manière dont on entend une langue inconnue :

¹⁷¹ Sebastian Groes, « 'In Preordained Patterns': Peter Ackroyd and the Voices of London », dans *The Making of London*, *op. cit.*, p. 142.

¹⁷² Peter Szendy, *Pouvoirs de la lecture – De Platon au livre électronique*, *op. cit.*, p. 12.



(NW 31)

Brian McHale, dans son analyse du postmodernisme, identifie l'ambivalence du calligramme dans l'acte de lecture. Selon lui, face à ce médium essentiellement amphibien, le lecteur oscille entre deux perspectives : lire le texte visuel ou verbal. Or, en pratique, le lecteur opère un aller-retour entre les deux modes de lecture qui apparaissent simultanément¹⁷³. Le calligramme donne pour ainsi dire du relief à la page et matérialise ainsi les deux axes de l'acte de lecture. Sa forme sur l'espace de la page désoriente l'axe originellement syntaxique de la phrase vers une disposition musicale à la manière d'une partition de mots. L'agencement des mots déjoue alors le sens grammatical du premier axe et attire l'attention du lecteur sur les indicateurs sonores que laisse entendre leur ajustement visuel : l'intensité, le ton et le rythme. Mais cette expérience de lecture amphibie nécessite paradoxalement l'interruption de la lecture du texte, sans laquelle le lecteur ne pourrait entendre ses résonances multidirectionnelles.

La lenteur qu'implique ici la lecture, par le biais des silences, contribue, par ailleurs, à mettre en avant une éthique de l'écoute. Jean-Luc Nancy associe le silence non pas à une privation mais plutôt à une « disposition de résonance »¹⁷⁴, laquelle fait surgir les rebonds du son. Il définit le sujet à l'écoute comme « le lieu de la résonance, de sa tension et de son

¹⁷³ Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, op. cit., p. 190.

¹⁷⁴ Jean-Luc Nancy, *À l'écoute*, op. cit., p. 44.

rebond infinis, l'ampleur du déploiement sonore »¹⁷⁵. Ainsi, il n'y a de sujet et de sens que résonant, puisque le sens est dans l'écoute par laquelle la résonance vient résonner¹⁷⁶. C'est donc en tendant l'oreille que le lecteur capte les échos textuels des voix urbaines dont la résonance produit du sens. Au contraire de l'œil qui met en évidence, l'oreille requiert plutôt un retrait ou un repli afin de mettre en résonance¹⁷⁷. Le lecteur à l'écoute se trouve dans l'attente d'un son fuyant plutôt qu'en présence d'une entité qui se manifeste immédiatement à la vue. La sonorité n'est captée qu'indirectement et nécessite une pause de la part du lecteur : il doit saisir la façon dont cette sonorité est émise, à qui elle s'adresse, comment elle s'articule, soit sa différenciation dans un présent qui est toujours « un *venir* et un *passer*, un *s'étendre* et un *pénétrer* »¹⁷⁸. Dans le roman *NW*, cette communication orale fondée sur l'attente est symbolisée par la boîte aux lettres qui se démarque de l'instantanéité des courriels ou autres réseaux virtuels :

Number 37. She flicks through the leaflets quickly like a good girl at a postbox
checking the postage is sound before pushing them
through.

(*NW* 58)

L'action de Leah, qui poste des dépliants dans la boîte aux lettres, est mimée par les espacements qui décomposent les mouvements du bras et de la main. La forme et le fond se répondent puisqu'en introduisant les silences et les allitérations en « p », « b », « k » et « g », la narration ralentit la communication avec le lecteur de la même manière que la poste court-circuite la spontanéité des échanges virtuels. L'attente des mots par le lecteur est mise sur le même plan que celle d'une lettre par son destinataire. Ainsi, les silences simulent l'acte d'envoi et de réception d'un message. Le roman semble fonctionner à la manière d'une boîte aux lettres : il récolte les messages en suspens avant d'être lus ou entendus. À la manière de

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 45.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 31.

ces dépliants (« *leaflets* »), les voix urbaines attendent d'être dépliées par de multiples destinataires anonymes. Ce temps long de l'envoi et de la réception invite le lecteur à prendre le temps d'écouter le message. Le temps suspendu de l'écoute est indissociable du surgissement d'un nouvel espace, au sein duquel le lecteur est exposé à un dialogue entre le dehors et le dedans :

Écouter, c'est entrer dans cette spatialité par laquelle, *en même temps*, je suis pénétré : car elle s'ouvre en moi tout autant qu'autour de moi, et de moi tout autant que vers moi : elle m'ouvre en moi autant qu'au dehors, et c'est par une telle double, quadruple ou sextuple ouverture qu'un « soi » peut avoir lieu. Être à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre. L'écoute formerait ainsi la singularité sensible qui porterait sur le mode le plus ostensif la condition sensible ou sensitive (*aïsthétique*) comme telle : le partage d'un dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagion.¹⁷⁹

L'écoute chez le lecteur déploie un espace interstitiel, invisible et en bordure, par lequel se distribuent et s'articulent le moi et l'autre, dans une co-construction d'un « soi » entièrement tourné vers l'autre et tout entier habité par lui. Ce chiasme spatial du dehors et du dedans selon lequel l'ouverture est pénétrante et le retrait contagieux confère une valeur éthique à la pratique de la lecture. Aussi, la résonance dans la lecture rend possible l'émergence d'une communauté urbaine du dehors et au dedans : dans cette communauté des voix, le citoyen se construit par leur interpénétration dans l'acte de lire, rejouant ainsi la partition spatiale de la ville selon un nouvel arrangement.

Cette communauté de voix multidirectionnelles est par essence vulnérable, soumise aux aléas des rencontres, avec le risque de l'errance ou de l'erreur¹⁸⁰, de la mauvaise rencontre, de la brisure. Or, la communauté urbaine, qui émerge dans la fiction, intègre la possibilité de l'échec de la transmission dans les modalités de l'échange : la communication entre les interlocuteurs ne peut être parfaite et quelque chose semble toujours perdu lorsque

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁸⁰ Frédéric Regard, « « The Voices Within » : éthique et autorité dans *My Ear at His Heart* de Hanif Kureishi », *art. cit.*

l'on écoute une voix. L'épithète de E.M. Forster « *Only Connect* »¹⁸¹ que j'ai mentionnée dans la deuxième partie, source d'inspiration pour Zadie Smith, fait écho, dans son roman, à la si célèbre et familière formule du métro londonien « *Mind the Gap* »¹⁸², avertissement sonore émis après chaque station à propos de l'espace entre la plateforme et le quai. Cette formule, qui pourrait figurer en exergue du roman *NW*, acquiert chez Zadie Smith un sens nouveau, celui de prêter attention à l'espacement dans les relations humaines entre les citadins de Londres. L'écrivaine ne cherche pas à éviter le fossé mais invite plutôt le lecteur à s'y engouffrer et à explorer toutes les possibilités de cet écart qui ne cesse de reconfigurer les relations entre les citadins. L'image de la cabine téléphonique cassée, associée à Shar, revient à plusieurs reprises dans l'intrigue et symbolise bien cette possibilité de l'échec inhérente à toute communication orale dans la ville : « *So close to home, just on Willesden Lane. Strange convergence. She is leaning into a broken phone box, chewing the stick of an ice-lolly* » (*NW* 42). L'appel à l'aide de Shar échoue justement parce que les voies de transmission de la ville – dans cet exemple l'une des plus emblématique de Londres : la cabine téléphonique – peuvent dysfonctionner et créer un intervalle à l'origine de l'isolement de la voix. Zadie Smith affirme que l'esthétique de l'échec, qui parcourt ses œuvres, rend paradoxalement possible une meilleure lecture des textes, comme le suggèrent ses deux essais concomitants « *Fail Better* » et « *Read Better* »¹⁸³. Dans son essai « *Fail Better* », elle emploie une métaphore spatiale, comparant le roman à une « carte de déceptions » (« *a map of disappointments* »¹⁸⁴). Le travail de l'écrivain s'affirme dès lors comme un effort souvent brisé plutôt qu'un accomplissement : « *The literature we love amounts to the fractured shards*

¹⁸¹ E.M. Forster, *Howards End*, *op. cit.*

¹⁸² Anne Enright, « *Mind the Gap* », *The New York Times*, septembre 2012. <https://www.nytimes.com/2012/09/23/books/review/nw-by-zadie-smith.html>, en ligne, consulté le 16 octobre 2022.

¹⁸³ Zadie Smith, « *Fail Better* », « *Read Better* », *art. cit.*

¹⁸⁴ *Ibid.*

of an attempt, not the monument of fulfilment »¹⁸⁵. Les éclats de verre, représentant l'œuvre de fiction, s'opposent à la surface lisse d'un monument, et suggèrent l'idée que la littérature évolue le long d'une fissure qui en constitue à la fois le fil directeur et la limite. Elle se place, de ce point de vue, du côté de la tentative et de l'inachèvement. Cet échec intrinsèque à l'entreprise d'écriture s'applique également à la communication entre le lecteur et le texte littéraire. La pratique ardue du lecteur est souvent confrontée à l'échec des interprétations du texte :

Both the writer and the reader must undergo an ethical expansion – allow me to call it an expansion of the heart – in order to comprehend the human otherness that fiction confronts them with; both fail in varied, fascinating ways to complete this action as ideally it might be completed. But if it were ideal, if the translation from brain to page were perfect, then of course all idiosyncrasy, as Woolf suggests, would indeed be impoverished: the novel would not exist at all. There would be no act of communication, no process, no gift – we would simply be speaking to ourselves.¹⁸⁶

La lecture comme l'écriture, toutes deux expériences de confrontation à l'altérité humaine, échouent à saisir cette différence fondamentale¹⁸⁷. Toute expérience de lecture ou d'écriture littéraire implique une éthique de l'acceptation de l'échec dans le rapport au texte, puisque, comme l'affirme Zadie Smith, si la traduction était parfaite entre l'esprit de l'écrivain ou du lecteur et la page, il n'y aurait plus de communication, car chacun se parlerait à lui-même. Aussi, les phénomènes de résonance sont contrebalancés par une absence de résonance, comme le suggère la phrase de clôture du roman *NW* : « *I got something to tell you,* ' said *Keisha Blake, disguising her voice with her voice* » (*NW* 337). L'interruption simultanée de la conversation téléphonique et du roman introduit une trouée dans la communication aussi bien entre les personnages qu'entre le texte et le lecteur. La dernière expression est complexe, elle suggère un brouillage dans la communication comme si la voix elle-même était à

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Frédéric Regard affirme que ce travail d'interprétation et de réinterprétation concède la possibilité de l'erreur et de l'errance. (Frédéric Regard, « « The Voices Within » : éthique et autorité dans *My Ear at His Heart* de Hanif Kureishi », *art. cit.*)

l'intersection d'une autre voix, comme si l'on pouvait insérer une voix dans sa propre voix. Faut-il considérer cette clôture de la page comme le point de rencontre des voix multiples, celle du personnage avec lui-même, de l'auteur avec le lecteur, du lecteur avec lui-même, etc. ? Toujours est-il que la perte de la voix est ici synonyme de partage. Comme le souligne Jean-Luc Nancy : « Le texte s'interrompt là où il se partage – à tout instant, de toi, de lui ou d'elle à toi, à moi, à eux »¹⁸⁸. Celui-ci envisage la littérature comme une limite commune, elle ne bâtit ni espace ni lieu commun, elle découpe et juxtapose et en cela rend possible le partage des lieux par leur espacement¹⁸⁹. La communauté urbaine, qui émerge dans les romans, se forme sur la bordure, à l'interstice des lieux, « [la ville étant en dernière analyse] un système de renvois, de correspondances et d'écartements entre des lieux qui ne sont ajointés que moyennant une commune disjonction »¹⁹⁰. La fiction rend compte de ce fonctionnement paradoxal de « la ville, qui donne en même temps la figure exacerbée de toutes les rencontres – trajectoires, intersections, chocs, attractions et répulsions – et celle de leur impossibilité – évitements, écartements, ignorances, insignifiances mutuelles de toutes ces allées et venues qui vont et viennent en tous sens mais jamais en un sens commun »¹⁹¹. La fiction capture cet interstice partagé de la ville, espace d'accueil du rebond et des rebonds manqués, des non-rencontres que l'on entend. Chaque voix, du fait de son exposition à la possibilité de l'indifférence, à sa limite dans la non-transmission comme dans la non-réception, éprouve l'autre¹⁹², découvre l'autre à côté de la possibilité de son rejet. La communication dans le roman développe une sensibilité qui vise à rendre possible la communauté dans la ville tout en tenant compte de ses lignes de partage : apprendre à écouter et à parler *ensemble* ou *avec*. À l'affût des différents modes d'attache qui relie la

¹⁸⁸ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 163.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 182.

¹⁹⁰ Jean-Luc Nancy, « Un art de la ville », *Caliban*, vol. 25, 2009, p. 4.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 5.

¹⁹² Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, *op. cit.*, p. 83.

multiplicité d'acteurs que fait surgir la fiction¹⁹³, le lecteur semble acquérir un rôle éthique d'intermédiaire avec le monde réel, relayant certaines voix alors que d'autres échouent à se faire entendre. Reconnaisant la valeur¹⁹⁴ de ces voix latentes, il peut transformer ces présences inaudibles en voix effectives dans l'espace public, celui du livre publié, et se faire ainsi le porte-parole de cette communauté urbaine située à l'embouchure du langage et de la ville.

Les romans du corpus explorent des effets de voix, enregistrant leurs rebonds et leurs errances, et témoignent de nouveaux modes de réception et de maintien de la parole urbaine. Libérée du script de la ville, la parole n'est plus linéaire ni figée, elle retentit, réverbère et chahute l'espace nomenclaturé de la ville. Par leur attention aux répercussions des voix, les romans font de l'écoute le mode de communication essentiel. Le caractère saillant de la voix métatextuelle transforme la lecture en pratique d'écoute et le lecteur en auditeur. Le rôle central qui est dévolu à ce dernier fait apparaître le lien puissant entre la littérature et la politique : c'est au lecteur, garant de l'émergence d'une communauté urbaine, que revient la tâche de diffuser ces voix récoltées dans l'espace urbain effectif.

Dans cette partie, j'ai fait ressortir la dimension sonore de Londres que restitue le roman urbain. Le son, en raison de son caractère invisible et diffus, apparaît comme le sens subversif par excellence, car il déjoue l'organisation spatiale fondée principalement sur la visibilité. La langue romanesque intègre dans ses modulations l'interférence du bruit, celle-ci venant voiler la clarté des signaux monocordes de la ville. Le roman urbain privilégie

¹⁹³ Rita Felski, « Latour and Literary Studies », *art. cit.*, p. 738.

¹⁹⁴ Nick Couldry, *Why Voice Matters*, *op. cit.*

l'oscillation entre des intensités, amplitudes et rythmes sonores variés afin de restituer dans toute sa complexité l'environnement sonore de la ville. Enregistrant les sons inarticulés, le roman dévie l'attention du lecteur qui ne se focalise plus sur le contenu de ce qui est dit mais sur la façon dont le son se propage. Déhiérarchisé, chaque son est susceptible de produire du sens. Le roman explore alors les processus de formation de voix inarticulées et presque inaudibles, qui tentent de s'exprimer, souvent par le biais de phrases-affects dont les silences trahissent l'émotion. En conférant une valeur à ces voix anonymes jusque-là ignorées, émanant fréquemment de présences marginalisées dans l'espace public, le roman accorde à chaque citoyen le pouvoir de s'exprimer dans la ville, et par le biais de la parole, lui donne accès au statut de citoyen, c'est-à-dire à celui d'acteur de la ville. J'ai mis en lumière l'importance du dialogue dont la vocation est justement d'articuler ces voix interdépendantes et de reconfigurer la distribution de la parole dans l'espace public. Chaque énoncé est le résultat d'une pratique mobile de la langue, produit de l'interaction entre des locuteurs. Cette langue mouvante crée des idiomes inouïs stimulés par certains lieux, comme les pubs et les marchés, particulièrement propices aux rencontres sonores et à l'émergence de *vox loci*. À plus grande échelle, la structure narrative des romans *NW* et *Last Orders* repose sur l'entremêlement des voix narratives, si bien que le territoire de la fiction est reconverti en un laboratoire linguistique, ayant pour objet d'étude les jeux de composition et de fabrication d'une langue en expansion. De même, la narration perce le flot homogène et ininterrompu du discours urbain par des trouées qui en suspendent la régularité et libèrent de leur étouffement des voix alternatives. Ces blancs contribuent au rythme du texte qui reproduit l'oralité de la langue des citoyens. Cette écriture orale détrône le primat de l'écrit, vecteur d'une voix immuable régnant sans partage dans l'espace public, et fait surgir les accents hors-norme, les tournures éphémères et les silences d'une langue idiosyncratique et mouvante. La musicalisation visuelle du texte participe à la recherche dans l'écriture de la capture du

rythme de la ville. Enfin, en mettant en avant l'oralité, le roman vise à promouvoir l'écoute chez le lecteur, l'incite à prêter sa voix aux présences marginales et à en relayer l'existence dans l'espace concret de la ville. De cette manière, la communauté urbaine naît directement de la fiction laquelle donne à entendre les voix de citoyens en devenir et établit un pont entre l'espace urbain fictif et l'espace réel de la ville.

CONCLUSION

*So my London isn't going to be like anybody else's London. It's a playground, it's a place where I can imagine, where I can play.*¹

(Hanif Kureishi)

Chaque représentation de Londres est différente et unique car elle est le produit d'une manière singulière d'habiter la ville. L'objet de mes recherches autour de la ville a été d'explorer cette variété de pratiques individuelles mises en évidence par la fiction : quels endroits l'on fréquente, quels sont ceux où l'on n'a jamais mis les pieds, ceux que l'on affectionne, ceux que l'on déteste, ceux que l'on parcourt à pied, à vélo, ou en train, ceux que l'on oublie et ceux qui nous hantent. Ces questionnements rejoignent ceux de l'urbaniste Henri Garric : « L'interrogation sur la 'ville en littérature' doit partir de là, de la diversité des actes de conscience dans lesquels nous constituons la ville »². Dans l'étude des romans du corpus, je me suis intéressée aux phénoménologies des différents personnages-narrateurs, et à la manière dont ils développent un sentiment d'appartenance à la ville, sans lequel ils ne peuvent devenir acteurs de la ville. D'autres questions, spécifiques à Londres, ont émergé : comment peut-on basculer du statut d'individu, occupant une place définie dans un Londres en-soi, impersonnel et réifié, marqué par des processus de désidentification croissants, à celui de citoyen, parcourant souverainement un Londres chez-soi, familier et singularisé (« *my London* ») ? Comment les personnages peuvent-ils lutter contre la fixation de schèmes de représentation afin de développer leur propre imaginaire de la ville ? L'occupant passif de l'espace urbain peut-il devenir un habitant qui éprouve la ville dans sa chair, et un citoyen qui en réceptionne et communique les multiples voix ? Au fil de mes analyses, j'ai montré qu'il existait différents degrés d'appartenance à la ville selon la pratique spatiale, plus ou moins

¹ Colin MacCabe, Hanif Kureishi, « Hanif Kureishi and London », *AA Files*, no. 49, 2003, p. 40. <http://www.jstor.org/stable/29544748>, en ligne, consulté le 11 mars 2023.

² Henri Garric, *Portraits de villes*, *op. cit.*, p. 12.

intense, des personnages.

La deuxième partie de la citation *supra* illustre également la relation privilégiée entre la ville et l'écrivain, en l'occurrence Hanif Kureishi. Il envisage la ville comme un terrain de jeu (« *it's a playground* ») au sein duquel l'écrivain peut jouer avec les formes spatiales et les déformer pour leur faire épouser les contours de son imagination (« *it's a place where I can imagine, where I can play* »). Adoptant une approche géocritique, j'ai ainsi démontré le rôle primordial de la fiction comme puissance de réappropriation de la ville : en lui restituant son caractère élastique, en faisant dialoguer le matériau urbain avec la pâte psychique de l'imaginaire, la fiction peut creuser l'écart nécessaire pour échapper aux schèmes préétablis. Elle s'affirme alors comme une force de transgression des normes urbaines, inventant ses propres règles afin de créer un terrain des possibles, comme en témoigne la répétition de l'auxiliaire de modalité « *can* ».

J'ai appréhendé l'objet urbain à travers le paradigme de la différence, en raison de la variété des terrains topographiés par chaque écrivain, elle-même redoublée par les représentations urbaines diverses et mouvantes des personnages au sein de chaque roman³. Or, la différence a toujours été perçue comme une source de richesses, célébrant la multiplicité des modes d'existence propre à l'urbanité. En opposition au modèle d'intégration promu par le discours politique de la ville de Londres, la fiction met en exergue celui de l'appropriation de la ville par chacun de ses habitants. Ainsi, la fiction acquiert une portée politique, faisant voler en éclats les frontières, spatiales et symboliques, séparant les individus en fonction de critères économiques et ethniques. Cette stratégie d'écriture incisive permet de réagencer le tissu urbain et de créer des « zones de contacts »⁴ et des ponts poétiques entre des empiricités allogènes. La littérature montre ainsi que le Londonien ne peut être compris

³ À cet égard, l'affirmation de Karim dans *The Buddha of Suburbia*, « *my favourite city, my playground, my home* » (BS 196) fait écho à celle de l'écrivain mais sa portée diffère. Voir l'analyse de cet exemple dans la partie 4.

⁴ Mary Louise Pratt, « Arts of the Contact Zone », *art. cit.*, p. 34.

tout seul mais qu'il se construit dans son rapport avec les autres et sa confrontation avec la différence. Plutôt que de faire table rase des différences individuelles dans la ville, au risque de l'uniformisation spatiale, la fiction vise au contraire à les raffermir et à en extraire la puissance créatrice de différenciation. Située en bordure du discours, la fiction s'affirme comme une force essentielle de revitalisation des bords de la ville et de débordement des expériences sensorielles par lesquelles s'engouffre le multiple informé⁵ dont Jacques Rancière a fait un horizon politique.

Mon objectif, tout au long de ce travail, a été de révéler comment la littérature et plus spécifiquement le roman, font ressortir le caractère hétérogène de la ville tout en faisant émerger les traits singuliers qui la caractérisent. J'ai décliné les différentes techniques mises en œuvre par le roman ; techniques indirectes qui envisagent la ville, non pas comme une toile de fond, symptomatique d'un espace donné, mais comme un produit mouvant et protéiforme d'une multiplicité de discours. Mon travail s'est efforcé de montrer comment le caractère hybride du roman urbain, par la multiplication des voix narratives, diégétiques et extradiégétiques, permet d'introduire un « parler » pluriel de la ville.

Cette thèse a tenté d'apporter un éclairage nouveau sur les études littéraires sur la ville. Tout d'abord, j'ai souhaité m'écarter de la focalisation sur le prisme ethnique, à partir duquel la littérature postcoloniale s'est développée. Le critère ethnique n'a pas retenu mon attention, car il ne permet pas de comprendre le développement des villes contemporaines qui obéissent plutôt à un découpage selon des critères socio-économiques. De plus, si le roman urbain ne peut pas être confondu avec le seul récit de migration, la figure de l'immigré reste décisive pour la compréhension du récit de la ville. En effet, le roman urbain cherche plutôt à mettre en perspective le thème migratoire à l'intérieur même de la poétique urbaine. Autrement dit, si certains des itinéraires retracés dans la ville peuvent prendre comme point

⁵ Jacques Rancière, *Aux bords du politique*, op. cit., p. 190.

de départ l'expérience de l'immigré, le thème migratoire doit être plus généralement considéré comme une stratégie de spatialisation. La migration dans la ville transforme d'abord les modes d'appréhension du matériau urbain. Le roman urbain, en s'intéressant aux processus d'affiliation et de désaffiliation qui affectent les expériences urbaines quotidiennes, privilégie le prisme local voire hyperlocal pour sentir et penser la ville. Cette approche inhibe, d'une part, toute extrapolation dans la narration, et, d'autre part, toute stabilisation de l'espace, à la fois confiné et mobile, à tel point que la logique urbaine de l'habitat est indissociable de celle de la migration. Par ailleurs, l'asymétrie des échelles propre aux villes mondialisées, dont les phénomènes localisés ont une dimension globale, constitue un paradoxe fécond que ma recherche a tenté de révéler. La formation des relations intersubjectives et sensorielles propre au roman urbain est éminemment spatiale, d'où l'intérêt d'étudier leur ancrage géographique. En effet, les récits qu'elles constituent, par leur tracé de micro-trajectoires individuelles, mettent en avant un « régionalisme global » (« *worlded localism* »⁶). Autrement dit, les dynamiques globales qui affectent le tissu urbain sont paradoxalement rendues visibles par le caractère microscopique de leurs effets à l'intérieur des cartes affectives que le roman cherche à faire apparaître. La cartographie de la ville suppose donc l'effacement du global du point de vue de l'échelle. Cependant, le global n'en demeure pas moins l'envers du roman, une sorte de dehors à partir duquel la ville est de toute part débordée, c'est-à-dire à la fois ouverte, en expansion, et insaisissable. En ce sens, ce n'est pas à la globalisation que le roman urbain s'attaque – elle en est même une dimension essentielle – mais à la logique de la totalisation, c'est-à-dire de la réification ou de la fixation de l'espace, sa capture par le pouvoir. C'est pourquoi le « régionalisme global » est d'abord une entreprise de détotalisation du réel, faisant de l'asymétrie des échelles un indépassable du récit cartographique de la ville mondialisée.

⁶ David James, « Worlded Localisms: Cosmopolitics Writ Small », *art. cit.*

J'ai également mis en évidence tout au long de la thèse les nouvelles modalités de lecture que le roman urbain fait émerger. À l'échelle des personnages, la lecture passive des espaces d'affichage de la ville laisse place à l'investigation d'espaces en friche, en dehors des circuits fléchés. À l'échelle du lecteur, la lecture linéaire du texte est supplantée par une observation des blancs textuels et une démarche active de comblement de ces lacunes. Ainsi, la lecture devient une pratique des villes réelle et de papier et le lecteur une des trois figures du joueur de la ville avec le(s) personnage(s) et l'écrivain. Ce jeu urbain est exigeant : la ville de papier ne se lit pas facilement car le lecteur est confronté à l'éparpillement de signes officieux. Il doit alors mobiliser tous ses sens, écouter les bruits afin de débusquer ces présences clandestines, presque en effraction, qui ne se donnent pas à lire de façon évidente. Abandonné aux résonances des multiples voix du texte, il doit accepter de se tromper de lieux, de trouver des endroits où rien ne se passe. La pratique sensorielle qu'implique la lecture est marquée par l'inachèvement et l'incertitude devant les expériences d'une ville qui ne se révèle jamais complètement. À cet égard, l'analyse de la lecture comme accueil des voix par le musicologue et philosophe Peter Szendy a été particulièrement éclairante.

J'ai montré que la fiction avait un rôle performatif, pratiquant la ville comme un terrain de jeu, transgressant les réglementations urbaines par les procédés littéraires. La fiction ne décrit donc pas des aménagements urbains mais aménage un espace pour les habitants. Pour cela, elle met en œuvre des tactiques indirectes afin de contourner la signalétique de contrôle propre à la ville postmoderne balisée, tactiques obliques, pour échapper au regard panoptique de la ville, tactiques contingentes, pour échapper à tout schéma interprétatif. Ces tactiques constituent de véritables ruses⁷ pour modifier notre perception de l'espace et produire des espaces de rencontre entre les voix ou les « dire » et entre les corps libérés de leur agencement topographique surdéterminé. Ma recherche a

⁷ Certeau, p. 46, 180.

consisté à explorer ces nouveaux aménagements textuels qu'a proposé la fiction pour reconfigurer la ville de Londres. Je vais désormais en faire ressortir les traits saillants.

Dans un premier temps, mon analyse s'est portée sur les discours dominants de la ville, que le roman inclut et associe à des stratégies, et contre lesquelles les tactiques littéraires s'élèvent. Ces discours, véhiculés par les cartes ou les systèmes de navigation en ligne et les nomenclatures spatiales, font émerger une « ville-concept » qui régleme et segmente l'espace urbain, la figeant en images. Leur inscription est visible dans l'espace concret de la ville au travers d'une signalétique injonctive, comme les panneaux de signalisation ou publicités, qui implique des individus en mouvement dans un espace continu et saturé sur lequel ils n'ont aucune prise et qui n'aménage pas de temps d'arrêt. Les romans développent une esthétique de l'excès afin de rendre compte de ces discours hégémoniques, à l'ère de la surmodernité, caractérisés par un encombrement de signes visuels sur la page. Les romans de quartier ou d'itinéraire de mon corpus représentent alors une ville « inhabitable » gouvernée par des processus de réduction et de violence spatiale : les aménagements ne sont pas conçus pour les individus mais pour leur contrôle. La distribution hiérarchique des lieux avec la centralisation de certains, la subordination d'autres et la délimitation de frontières pour les séparer entraîne la marginalisation d'une partie des individus.

Dans la ville contemporaine hostile, les individus ne développent aucun sentiment d'appartenance mais s'apparentent à des « marcheurs-visiteurs » toujours « dé-placés », traversant des « non-lieux » de manière uniforme, sans pouvoir se faire une place dans la ville. Le roman développe principalement des procédés littéraires de privation afin de représenter une ville de « l'anti-flânerie », dans laquelle la marche s'amenuise et s'automatise, en miroir de l'appauvrissement de l'expérience urbaine.

La deuxième partie a montré comment les romans de quartier de Zadie Smith pouvaient réaménager cet espace surchargé afin de le rendre habitable. Les romans s'appuient

sur une tactique d'évidement qui consiste à débarrasser la ville de ses aménagements optiques. La fiction brouille les points de repères officiels en refusant de nommer et de localiser les espaces, au travers des figures de la parataxe, de l'ellipse et des blancs typographiques, afin d'introduire des zones d'ombre dans la ville comme autant d'appels à résister à toute signalisation de son espace. Ces techniques littéraires de l'indétermination géographique et nominale sont véhiculées à travers un point de vue local, lequel favorise l'ouverture de micro-espacements au sein de la ville. Plus particulièrement, c'est le microcosme des cités HLM, ces coulisses de la ville, que le texte explore, car les interstices de résistance y sont particulièrement actifs. Traçant des espaces minuscules et incongrus, « sans propriétés », où évoluent des personnages aux contours flous, le récit déforme le schématisme spatial et fonctionnel de la ville et aménage des zones non surveillées et non dites au sein desquelles des expériences inutiles, plurielles, réelles ou imaginaires peuvent s'accomplir. Le caractère performatif du roman est d'autant plus frappant que les mouvements transitoires des corps qui circulent en lui mêlent l'aspect chorégraphique de leurs postures au tracé cartographique de leurs déplacements. La carte mouvante de Londres qui en ressort met à jour un antagonisme spatial suivant le nouveau paradigme de la lutte des places. Le « dire » romanesque produit des effets de langage capables de transformer les pratiques spatiales de la ville.

Dans un troisième mouvement, cette thèse s'est penchée sur les tactiques mises en place par les romans d'itinéraire d'Iain Sinclair et de Graham Swift. À la différence de la poétique de l'espacement propre au roman de quartier, elles visent plutôt à réactiver le lien essentiel entre l'espace référentiel de la ville et la pratique physique des individus. C'est par l'activité de la marche, selon la méthode des psychogéographes, que le roman d'itinéraire appréhende l'espace référentiel comme un terrain d'expérimentation. « La narration péripatétique » permet, d'une part, de réarticuler les différents quartiers de la ville et, d'autre

part, d'en explorer les passages souterrains. Ces tactiques sont fondées sur une *praxis* de la ville qui fusionne les deux dimensions de l'espace, réel et fictif : chaque narrateur crée sa propre carte pédestre aux contours fluctuants et s'érige en citoyen d'une ville dont il est son propre guide. Tantôt défricheur, rôdeur, harceleur et voyant, le narrateur met la ville en chantier suivant une tactique spatiale de « dé-sédentarisation ». Inspirée des activités de défrichage, d'arpentage ou de fouille archéologique, c'est toute la ville qui apparaît au contact du marcheur comme un espace mobile, à défaire et à refaire. À la recherche d'une langue originaire disparue, le narrateur sème et récolte les signes d'évocation d'une ville parallèle et officieuse, ancienne et à venir. La performativité du roman de quartier cède la place à l'envoûtement du roman d'itinéraire dont les pérégrinations spontanées et clandestines prolongent les lignes de transport et les signes figés de la ville de leur virtualité fantomatique et visionnaire dont il faut déchiffrer la carte et la langue. Le roman se fait alors le laboratoire de décryptage et de « réinscription » de cette langue géographique.

J'ai ensuite mis en évidence la résurgence de la dimension sensorielle de la ville dans les romans de Monica Ali et de Hanif Kureishi. Les romans réhabilitent les modes d'appréhension sensoriels de la respiration et du toucher. Les empiricités explorées dans ces romans sont insolites puisqu'elles résultent, d'une part, des synesthésies qui marquent les points de rencontre à la surface du corps, et, d'autre part, de relations « diasomatiques », c'est-à-dire de corps à corps, qui mettent en évidence le partage du sensible pré-dialogique entre les personnages. La ville ainsi éprouvée par les corps et les sens s'individualise et permet aux individus de se créer un « chez-soi ». La tactique du rétrécissement de la ville à l'échelle de la sphère domestique permet de plonger le lecteur dans l'intimité du corps de l'habitat. Les romans saisissent alors la ville à travers ses cercles sensoriels dont la circonférence varie à mesure que les corps restreignent ou élargissent leurs points de contact avec leur environnement suivant une logique de la découverte. L'exploration sensorielle de la

ville apparente le roman urbain au *Bildungsroman* dont il constitue une sous-catégorie, sensorielle et urbaine. Ainsi, la pratique de la ville se mesure à l'aune de la capacité des personnages à apprendre par les sens à l'habiter, c'est-à-dire à relier sensuellement la sphère privée à la sphère publique, la banlieue à la ville, ce qu'ils parviennent à faire graduellement et n'accomplissent définitivement qu'à la fin du roman. Les romans, dans cette partie, construisent une phénoménologie de l'habitat afin de rendre compte de la possibilité de domestiquer l'expérience urbaine, c'est-à-dire de se sédentariser dans un espace essentiellement inhospitalier.

Enfin, dans un dernier mouvement, j'ai fait ressortir la tactique de vocalisation de la ville et du roman dans les romans de Graham Swift et de Zadie Smith. La voix turbulente du roman participe au brouillage sonore de l'espace discursif de la ville, en perturbe les signalisations et se fait le relais de voix jusque-là inaudibles. Le récit est attentif aux écarts sonores, au silence et au bruit, aux « phrases-affects » qui produisent des interférences dans la ville, en dehors de tout langage articulé. Le roman s'affirme alors comme le véhicule de la matière sonore de la ville par le biais de la mise en dialogue des voix urbaines préalablement séparées, dont la redistribution dans l'espace textuel met en évidence leur processus de formation. Construisant une polyphonie narrative, le roman contemporain donne la possibilité aux habitants londoniens de déposer une parole, condition de toute identité politique, soit de l'obtention d'une véritable citoyenneté. Au travers de cette multiplicité de voix narrées, le roman se convertit en un espace politique, car il se fait le porte-parole de voix inouïs, dont la valeur est désormais reconnue. Le roman s'affirme également comme une voix à part entière, une voix qui « fait parler » la ville plutôt qu'elle ne l'écrit. Au-delà de toute articulation, cet écho que produit le roman ouvre une poétique de « l'inter-voix » qui rend compte d'un parler urbain mouvant, façonné par une pluralité d'accents. Cette langue oralisée est le produit d'échanges vocaux entre ses habitants dont la richesse ne cesse de créer des résonances. Le

lecteur doit alors se faire conteur de la ville s'il veut en explorer toutes les subtilités. Ainsi, en opposition au régime du « dit », chacun est invité à pratiquer la langue de la ville, nourrie de chaque performance sonore, et à en écouter les rebonds et les silences. *In fine*, la vocalisation romanesque comporte une portée éthique en faisant la promotion d'un autre mode de vie urbain fondé sur le « parler avec ».

Au terme de mes recherches, j'ai pu redéfinir ce que signifie habiter la ville, et plus particulièrement la ville de Londres, objet des questionnements du roman urbain et fil directeur des romans de mon corpus. S'opposant à la vision d'une ville mondialisée uniforme et normée, les romans ont mis en relief des représentations plurielles de Londres qui émergent d'une ville pratiquée dans des contre-espaces par ses citoyens. Appréhendée à l'échelle locale, ces « espaces autres » mettent en avant de nouvelles dynamiques propres à la ville et qui se démarquent de la logique réticulaire des transports et des biens de consommation. Dans les « romans de quartier », ces portions de la ville apparaissent comme des villages (« *London villages* » (NW 6)), au sein desquels les citoyens développent des pratiques spécifiques. Les romans d'itinéraire ajoutent à ces quartiers singuliers une multiplicité d'« interzones », juxtaposant des lieux contradictoires, encore non cartographiées, dont les translations rendent compte d'une ville instable et en chantier. L'espace fictionnel met donc l'accent sur la perméabilité et la mutabilité de l'espace urbain, et invite le lecteur à emprunter de nouvelles voies de circulation reliant la ville à la banlieue, les espaces publics aux espaces privés, la surface de la ville à ses souterrains. C'est également la dimension littéraire ou imaginaire de Londres que les romans font ressortir, une ville arpentée et habitée par de multiples auteurs, contrées et temporalités qui continuent de la hanter. Le roman urbain combine le parler local avec les écritures littéraires qui ne cessent de prendre la ville pour sujet et fait naître ainsi une langue singulière et démocratique, c'est-à-dire susceptible d'être appropriée et renouvelée.

J'ai également confronté mon analyse du roman à d'autres formes artistiques qui m'ont permis d'éclairer certains procédés littéraires et d'élargir ou d'appuyer mes propos. Puisque les romans s'attachent principalement à explorer les pans invisibles de la ville, j'ai délibérément choisi de ne pas m'attarder sur des exemples d'architectures existantes mais plutôt sur celles en projet, notamment celle du groupe londonien Archigram dans les années 1960, ou encore sur les bâtiments de l'architecture brutaliste des années 1960 qui ont été démolis, comme c'est le cas du HLM « Robin Hood Gardens ». Le parallèle établi entre l'écriture en chantier et ces conceptions architecturales a été fécond et m'a permis d'étudier les rapports entre la création littéraire et architecturale. Concernant les arts visuels en général, s'ils entretiennent des liens étroits avec les écrivains modernistes, la critique postmoderne du paradigme optique leur confère une place plus relative dans le roman urbain. La fiction postmoderne développe plutôt des affinités avec les arts performatifs comme la peinture performative, la musique ou la danse du fait qu'ils nouent des relations avec l'espace qui supposent l'engagement du corps. À cet égard, le chorégraphe israélien, Hofesh Shechter, établi à Londres, revendique dans la danse une forme de rupture avec le schéma actantiel. La création cherche moins à rendre compte d'une histoire qu'à capturer une énergie : « *Dance is not like theatre or film or any of these art forms that are telling an explicit story. Dance is an artform where you discover the rules and the structures and the patterns of the thing as you create it. With dance I'm not looking to tell an explicit story, it's not about understanding a chain of events but it's about capturing an energy* »⁸. Zadie Smith affirme d'ailleurs le lien étroit entre la danse et l'écriture dans un chapitre consacré à la danse « Dance lessons for writers », paru dans son essai *Feel Free* :

The connection between writing and dancing has been much on my mind recently: it's a channel I want to keep open. It feels a little neglected – compared to, say, the relationship between music and prose – maybe because there is something counter-intuitive about it. But for me the two forms are close to each other: I feel dance has

⁸ Hofesh Shechter, « Dancing to political times », *BBC radio, podcast cité*.

something to tell me about what I do. [...]
Dance lessons for writers: lessons of position, attitude, rhythm and style, some of them obvious, some indirect.⁹

Le livre devient l'*analogon* d'un plateau de danse : l'écriture devient performance, décrivant des postures, des positions, des attitudes qu'elle coordonne dans un style qui s'apparente à une chorégraphie. La musique est également centrale dans l'appréhension des œuvres, et notamment la scansion des textes, comme en atteste le développement du *Book Slam* à Londres, événement au cours duquel des romanciers donnent une performance orale de leurs textes¹⁰. Mon travail appelle à des recherches connexes sur ces performances écrites et orales des romans et sur la pratique collaborative du texte avec la danse contemporaine¹¹ et la musique « *Grime* »¹² qui a émergé dans l'Est londonien dans les années 2000 et qui est aujourd'hui en plein essor.

Plus largement, les nouvelles publications des auteurs contemporains confirment leur intérêt croissant pour la ville – Salman Rushdie vient de publier son roman *Victory City: A Novel*¹³, Zadie Smith, une pièce de théâtre intitulée *The Wife of Willesden*¹⁴, et Iain Sinclair, un roman *The Last London*¹⁵ (2017). On observe également un essor des romans-cités, comme c'est le cas de *In Our Mad and Furious City*¹⁶ du romancier britannique Guy Gunaratne, qui situe le récit dans des grands ensembles londoniens. Par ailleurs, la dimension de ville-refuge présente dans le roman *Exit West*¹⁷ du romancier pakistanais naturalisé britannique Mohsin Hamid, dont une partie du récit se situe à Londres, me semble un champ

⁹ Zadie Smith, *Feel Free*, op. cit., p. 159-160.

¹⁰ Hanif Kureishi, Zadie Smith et Will Self ont participé au *Book Slam* en 2009, 2010 et 2012. Les podcasts (16, 29 et 49) sont disponibles en ligne, <https://bookslam.libsyn.com/webpage/2010/09>, consulté le 29 mars 2023.

¹¹ Je pense notamment à la Hofesh Shechter Company établie à Londres qui aborde des thèmes politiques, comme le spectacle « Political Mother » créé en 2010 au Brighton Festival. (<https://hofesh.co.uk/productions/repertoire/political-mother/>, en ligne, consulté le 10 mars 2023).

¹² Zadie Smith a d'ailleurs consacré un article à Stormzy, un artiste majeur du grime. Zadie Smith, « Stormzy at Glastonbury: King Michael Wears His Crown », *New Yorker*, juillet 2019. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/stormzy-at-glastonbury-king-michael-wears-his-crown>, en ligne, consulté le 29 mars 2023.

¹³ Salman Rushdie, *Victory City: A Novel*. New York : Random House, 2023.

¹⁴ Zadie Smith, *The Wife of Willesden*. Londres : Hamish Hamilton, 2021.

¹⁵ Iain Sinclair, *The Last London*, op. cit.

¹⁶ Guy Gunaratne, *In Our Mad and Furious City*. Londres : Tinder Press, 2018.

¹⁷ Mohsin Hamid, *Exit West*. New York : Riverhead Books, 2017.

de recherche fécond pour les études littéraires sur la ville. Interroger le lien entre ville et monde global par le biais de la problématique des réfugiés, de guerre ou climatiques, me semble au cœur des préoccupations actuelles¹⁸. Puisqu'une littérature prenant en charge les récits des réfugiés (« *Refugee literature* »¹⁹) est en développement, j'aimerais étudier ces récits dans le cadre d'une réflexion sur les nouveaux phénomènes de précarité dans la ville, car c'est bien à ses abords que les réfugiés sont répartis. Dans son essai *Feel Free*, Zadie Smith plaide déjà l'importance pour les individus, de tout horizon, de bénéficier du droit de connaître et de raconter l'histoire du lieu où ils se trouvent, quelle que soit la date de leur arrivée en ce lieu : « *we find it pleasant to remember that we have as much right to a local history as anyone, even if many of us arrived here only recently and from every corner of the globe* »²⁰.

¹⁸ Cet axe de recherche permettrait de prolonger le concept d'hospitalité tel que l'énonce Jacques Derrida.

¹⁹ Le projet de *Refugee Tales* (2016, 2017, 2019, 2021), une collection de récits édités en quatre tomes par David Herd et Anna Pincus et auquel a contribué Ali Smith, confirme cette nouvelle orientation de la littérature.

²⁰ Zadie Smith, *Feel Free*, *op. cit.*, p. 17.

BIBLIOGRAPHIE

I. Sources primaires : romans du corpus

Ali, Monica. *Brick Lane*. Londres : Black Swan, 2003.

Kureishi, Hanif. *The Buddha of Suburbia*. Londres : Faber and Faber Ltd, 1990.

Sinclair, Iain. *London Overground: A Day's Walk around the Ginger Line*. Londres : Penguin Books, 2015.

Smith, Zadie. *NW*. Londres : Penguin Books, 2012.

---. *Swing Time*. Londres : Penguin Books, 2016.

Swift, Graham. *Last Orders*. Londres : Picador, 1996.

II. Autres œuvres de fiction sur la ville

II.A. Œuvres de fiction sur Londres

Ackroyd, Peter. *London: The Biography*. New York : Anchor, 2000.

Ballard, J. G. *Crash*. New York : Vintage Books, 1985 [1973].

Burgess, Anthony. *A Clockwork Orange*. Londres : William Heinemann Ltd, 1962.

Carter, Angela. *Nights at the Circus*. Londres : Vintage, 1984.

Chaucer, Geoffrey. *The Canterbury Tales*. Londres : Penguin Books, 2005 [1387-1400].

Dickens, Charles. *Great Expectations*. Londres : Penguin, 2003 [1861].

---. *Hard Times*. Londres : Penguin Classics, 2012 [1854].

Poe, Edgar Allan. *The Man of the Crowd*. Chicago : Quill Pen Classics, 2008 [1840].

Rushdie, Salman. *The Satanic Verses*. Londres : Vintage, 1998.

Self, Will. *Psychogeography*. Londres : Bloomsbury, 2007.

Sinclair, Iain. *Downriver*. Londres : Penguin Books, 2004.

---. *Ghost Milk: Calling Time on the Grand Project*. Londres : Hamish Hamilton, 2011.

---. *Lights Out for the Territory*. Londres : Penguin, 2003.

---. *London Orbital: A Walk Around the M25*. Londres : Penguin, 2003.

---. *The Last London: True Fictions from an Unreal City*. Londres : Oneworld, 2017.

Smith, Zadie. *The Wife of Willesden*. Londres : Hamish Hamilton, 2021.

---. *White Teeth*. Londres : Penguin Books, 2001.

Woolf, Virginia. *Mrs Dalloway*. Boston : Mariner Books, 1990 [1925].

II.B. Œuvres de fiction sur d'autres villes

Apollinaire, Guillaume. « La tour Eiffel », *Calligrammes, Poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916*. Paris : Mercure de France, 1918.

Baudelaire, Charles. *Le Spleen de Paris, Œuvres complètes*. Paris : Éditions du Seuil, 1968 [1869].

Burroughs, William S. *Naked Lunch*. New York : Grove Press, 1959.

Calvino, Italo. *Les villes invisibles*, trad. Jean Thibaudeau. Paris : Gallimard, 2002 [1972].

Joyce, James. *Ulysses*. New York : Vintage, 1986 [1922].

Perec, Georges. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 2000.

---. *L'Infra-ordinaire*. Paris : Seuil, 1989.

---. *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. Paris : Christian Bourgeois, 1982.

Pound, Ezra. « In a Station of the Metro », *Poetry: A Magazine of Verse*, avril 2013.

III. Ouvrages et articles critiques sur les auteurs du corpus

III.A. Critiques sur Zadie Smith

Bentley, Nick. « Trailing Postmodernism: David Mitchell's *Cloud Atlas*, Zadie Smith's *NW* and the Metamodern », *Journal of English Studies*, vol. 99, no. 7, 2018, p. 723-743.

Elkin, Lauren. « 'Anyone over the age of thirty catching a bus can consider himself a failure': Class Mobility and Public Transport in Zadie Smith's *NW* », *Études Britanniques Contemporaines*, no. 49, 2015. <https://journals.openedition.org/ebc/2679>, en ligne, consulté le 11 septembre 2022.

Enright, Anne. « Mind the Gap », *The New York Times*, septembre 2012. <https://www.nytimes.com/09/23/books/review/nw-by-zadie-smith.html>, en ligne, consulté le 16 octobre 2022.

- Fernandez Carbajal, Alberto. « On being queer and postcolonial: Reading Zadie Smith's *NW* through Virginia Woolf's *Mrs Dalloway* », *The Journal of Commonwealth Literature*, vol. 51, 2016, p. 76-91.
- Groes, Sebastian. « 'Kyan you imagine dat?': The New London Languages of Zadie Smith and Monica Ali », dans *The Making of London: London in Contemporary Literature*. Londres : Palgrave Macmillan, 2011, p. 221-250.
- Hensher, Philip. « *NW* by Zadie Smith: Review », *The Telegraph*, septembre 2012.
- James, David. « Worlded Localisms: Cosmopolitics Writ Small », dans *Postmodern Literature and Race*, éd. Len Platt et Sarah Upstone. Cambridge : Cambridge University Press, 2015, p. 47-61.
- . « Wounded Realism », *Contemporary Literature*, vol. 54, no. 1, 2013, p. 204-214.
- Lopez-Ropero, Lourdes. « Searching for a "Different Kind of Freedom": Postcoloniality and Postfeminist Subjecthood in Zadie Smith's *NW* », *Atlantis*, vol. 38, no. 2, 2016, p.123-139.
- Marcus, David. « Post-Hysterics: Zadie Smith and the Fiction of Austerity », *Dissent Magazine*, printemps 2013, p. 67-73.
- Mellet, Laurent. « 'Just keep on walking in a straight line': allowing for chance in Zadie Smith's overdetermined London (*White Teeth*, *The Autograph Man*, and *On Beauty*) », dans *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Vanessa Guignery. Paris : Publibook université, 2008, p. 187-200.
- . « 'Nothing survives its telling' (NW): Redefining the Literary Event in the Latest Novels of Zadie Smith, Jonathan Coe, Ian McEwan, Tim Pears and Pat Barker », *Études britanniques contemporaines*, no. 45, 2013. <https://journals.openedition.org/ebc/919>, en ligne, consulté le 12 septembre 2022.
- Selasi, Taiye. « *Swing Time* by Zadie Smith Review – a classic story of betterment », *The Guardian*, novembre 2016. <https://www.theguardian.com/books/2016/nov/13/swing-time-zadie-smith-review>, en ligne, consulté le 14 octobre 2022.
- Van Amelsvoort, Jesse. « Between Forster and Gilroy: Race and (Re)connection in Zadie Smith's *NW* », *Tulsa Studies in Women's Literature*, vol. 37, no. 2, automne 2018, p. 419-434.

III.B. Critiques sur Hanif Kureishi

- Ball, John Clement. « The Semi-Detached Metropolis: Hanif Kureishi's London », *ARIEL: A Review of International English Literature*, vol. 27, 1996, p. 7-27.
- Bentley, Nick. « Narratives of Cultural Space », dans *Contemporary British Fiction*. Édimbourg : Edinburgh University Press, 2008, p. 160-190.
- Chambers, Claire. « 'I Wanted a Human Touch': Hanif Kureishi's *The Black Album* », dans *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. Londres : Palgrave Macmillan, 2019, p. 41-68.

- Friedrich, Toni. *The Experience of Music in "The Buddha of Suburbia"*. Munich : GRIN Verlag, 2015.
- Groes, Sebastian. « 'Through a Confusion of Languages': Mastering London with Salman Rushdie and Hanif Kureishi », dans *The Making of London: London in Contemporary Literature*. Londres : Palgrave Macmillan, 2011, p. 191-220.
- Head, Dominic. « Poisoned Minds: Suburbanites in Postwar British Fiction », dans *Expanding Suburbia: Reviewing Suburban Narratives*, éd. Roger Webster. New York : Berghahn, 2000, p. 71-89.
- McLeod, John. « Babylon's burning: Linton Kwesi Johnson, Hanif Kureishi and Salman Rushdie », dans *Postcolonial London: Rewriting the Metropolis*. New York : Routledge, 2004, p. 192-240.
- Regard, Frédéric. « « The Voices Within » : éthique et autorité dans *My Ear at His Heart* de Hanif Kureishi », *Études britanniques contemporaines*, no. 34, 2008. <http://journals.openedition.org/ebc/7193>, en ligne, consulté le 16 novembre 2022.

III.C. Critiques sur Monica Ali

- Chambers, Claire. « Fiction of Olfaction: Nadeem Aslam's MAPS for LOST LOVERS and Monica Ali's *Brick Lane* », dans *Making Sense of Contemporary British Muslim Novels*. Londres : Palgrave Macmillan, 2019, p. 71-120.
- Cuevas, Susan. « 'Societies Within': Council Estates as Cultural Enclaves in Recent Urban Fictions », dans *Multi-Ethnic Britain 2000+: New Perspectives in Literature, Film and the Arts*, éd. Lars Eckstein, Barbara Korte, Eva Ulrike Pirker et Christoph Reinfandt. Amsterdam : Editions Rodopi, 2008, p. 383-398.
- Perfect, Michael. « The Multicultural *Bildungsroman*: Stereotypes in Monica Ali's *Brick Lane* », *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 43, 2008, p. 109-120.

III.D. Critiques sur Graham Swift

- Letissier, Georges. « Shop Owning and Memory Honing in Graham Swift's Fictions of South London: *The Sweet Shop Owner*, *Last Orders* and *The Light of Day* », dans *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Vanessa Guignery. Paris : Publibook université, 2008, p. 99-112.
- Louvel, Liliane. « Graham Swift, *Last Orders*, Ode on a Cockney Urn », *Études Britanniques Contemporaines*, no. 11, juin 1997.
- Pesso-Miquel, Catherine. « From Bermondsey to Brick Lane: the variegated Londons of Graham Swift and Monica Ali », dans *(Re-)Mapping London: Visions of the Metropolis in the Contemporary Novel in English*, Vanessa Guignery. Paris : Publibook université, 2008, p. 81-129.

Tollance, Pascale. *Graham Swift. La scène de la voix*. Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

---. « Voices from nowhere: Orality and absence in Graham Swift's *Waterland* and *Last Orders* », *Journal English Text Construction*, vol. 1, no. 1, 2008, p. 141-153.

Vinet, Dominique. « *Last Orders* de Graham Swift : à la recherche du narrateur perdu », *Études Britanniques Contemporaines*, no. 14, 1998, p. 117-132.

III.E. Critiques sur Iain Sinclair

Baker, Brian. *Iain Sinclair*. Manchester: Manchester University Press, 2007.

Brooker, Peter. « Iain Sinclair: The Psychotic Geographer Treads the Border Lines », dans *British Fiction of the 1990s*, éd. Nick Bentley. Londres : Routledge, 2005, p. 226-237.

Day, Jon. « The Last London by Iain Sinclair review – an elegy for a city now lost », *The Guardian*, septembre 2017.

Fortin-Tournès, Anne-Laure. « Iain Sinclair's *White Chapel, Scarlet Tracings*: the critical power of Intertextuality with the Gothic », *Anglophonia/Caliban*, no. 15, 2004, p. 255-264.

James, David. « He Stalks His 'Pillars to the Dispossessed': Confessions of a Cryptographer », dans *City Visions: The Work of Iain Sinclair*, éd. Robert Bond et Jenny Bavidge. Newcastle : Cambridge Scholars Publishing, 2007, p. 148-161.

Martin, Niall. *Iain Sinclair: Noise, Neoliberalism and the Matter of London*. Londres : Bloomsbury Academic, 2017.

Seale, Kirsten. « Eye-swiping London: Iain Sinclair, photography and the *flâneur* », *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London*, vol. 3, no. 2, septembre 2005. <http://www.literarylondon.org/london-journal/september2005/seale.html>, en ligne, consulté le 12 octobre 2022.

IV. Entretiens et essais des auteurs

IV.A. Entretiens

Bernard, Catherine, Graham Swift. « An Interview with Graham Swift », *Contemporary Literature*, vol. 38, no. 2, 1997, p. 217-231.

Finnegan, Molly. « Q&A: In Zadie Smith's 'NW,' Some Harsh Truths About Friendship », *PBS*, 2012. <http://www.pbs.org/newshour/arts/conversation-with-author-zadie-smith>, en ligne, consulté le 15 octobre 2022.

MacCabe, Colin, Hanif Kureishi. « Hanif Kureishi and London », *AA Files*, no. 49, 2003, p. 40-49. <http://www.jstor.org/stable/29544748>, en ligne, consulté le 11 mars 2023.

Profumo, David. « Interview with Graham Swift », *ICA Guardian Conversation*, 1988.

Smith, Zadie. « I have a very messy and chaotic mind », *The Guardian*, janvier 2018. <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/21/zadie-smith-you-ask-the-questions-self-doubt>, en ligne, consulté le 15 octobre 2022.

---. 'NW, Zadie Smith', *Penguin Books USA, YouTube*, 6 septembre 2012 <https://www.youtube.com/watch?v=eTj2cmH8wA>, en ligne, consulté le 10 octobre 2022.

---. « Stormzy at Glastonbury: King Michael Wears His Crown », *New Yorker*, juillet 2019. <https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/stormzy-at-glastonbury-king-michael-wears-his-crown>, en ligne, consulté le 29 mars 2023.

---. « Zadie Smith on NW – Guardian Book Club », *The Guardian*, août 2013. <https://www.theguardian.com/books/2013/aug/01/zadie-smith-nw-book-club>, en ligne, consulté le 15 octobre 2022.

IV.B. Essais et articles

Smith, Zadie. *Changing My Mind: Occasional Essays*. New York : Penguin, 2009.

---. « Fascinated to Presume : In Defense of Fiction », *The New York Review of Books*, octobre 2019, <https://www.nybooks.com/articleS/2019/10/24/zadie-smith-in-defense-of-fiction>, en ligne, consulté le 20 mars 2023.

---. « Fail Better », « Read Better », *The Guardian*, janvier 2007.

---. *Feel Free*. New York : Hamish Hamilton, 2018.

---. « Two Paths For the Novel », *The New York Review*, novembre 2008.

Swift, Graham. *Making an Elephant: Writing from Within*. New York : Knopf, 2009.

Kureishi, Hanif, Jon Savage. *The Faber Book of Pop*. Londres : Faber and Faber, 1995.

IV.C Performances des auteurs

Kureishi, Hanif. *Book Slam*, 2009, 2010, <https://bookslam.libsyn.com/bookslam29-mp3>, https://bookslam.libsyn.com/book_slam_podcast_16_featuring_hanif_kureishi_nick_laird_delta_maid_gemma_weeks_bridgette_amofah_and_more, podcasts en ligne, consulté le 29 mars 2023.

Smith, Zadie. *Book Slam*, 2012, <https://bookslam.libsyn.com/bookslam49-mp3>, podcast en ligne, consulté le 29 mars 2023.

V. Sources théoriques

V.A. Sciences sociales

- Atelier « Urbanité et vies citadines » (2002-2005), coordonné par Elisabeth Dorier-Apprill et Philippe Gervais-Lambony.
- Attali, Jacques. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Presses universitaires de France, 1977.
- Augé, Marc. *Non-Lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Éditions du Seuil, 1992.
- Bassand, Michel. *La ville et l'urbain, l'état des savoirs*, Thierry Paquot, Michell Lussault, Sophie Body-Gendrot. Paris : La Découverte, 2000.
- Baud, Pascal, Catherine Bras et Serge Bourgeat. *Dictionnaire de géographie*, Paris, 1995.
- Bauman, Zygmunt. *Le Présent liquide*, trad. Laurent Bury. Paris : Éditions Seuil, 2007.
- Berry-Chikhaoui, Isabelle. « Devenir citadin et (ré)inventer la ville : l'exemple des habitants du faubourg sud de Tunis », *La citadinité en questions*, URBAMA, no. 29 et MSV, no. 13, 1996, p. 129-140.
- . « Les notions de citadinité et d'urbanité dans l'analyse des villes du Monde arabe », *Les Cahiers d'EMAM*, vol. 18, 2009, p. 9-20.
- Burns, Peter, Marina Novelli. *Tourism and mobilities: local-global connections*. Trowbridge : Cromwell Press, 2008.
- Corbin, Alain. *Le Miasme et la Jonquille*. Paris : Flammarion, 2016.
- . *Les Cloches de la Terre, Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle*. Paris : Albin Michel, 1994.
- Corboz, André. « Le territoire comme palimpseste », *Diogène*, no. 121, janvier-mars 1983, p. 14-35.
- Couldry, Nick. *Why Voice Matters: Culture and Politics after Neoliberalism*. Londres : Sage, 2010.
- De Gaulejac, Vincent. « La lutte des places », dans *Dictionnaire de sociologie clinique*, éd. Agnès Vandeveldde-Rougale et Pascal Fugier. Toulouse : Érès, 2019, p. 406-407.
- Farinelli, Franco. *L'Invention de la Terre*, trad. Christophe Carraud. Trocy-en-Multien : Conférences, 2019.
- Frias, Anibal. « Une introduction à la ville sensible », *Recherches en anthropologie au Portugal*, no. 1, 2001, p. 11-36.
- Frith, Simon. « The Suburban Sensibility in British Rock & Pop », dans *Visions of Suburbia*, Roger Silverstone. Londres : Routledge, 1997, p. 269-279.
- Garric, Henri. *Portraits de villes. Marches et cartes : la représentation urbaine dans les discours contemporains*. Paris : Honoré Champion, 2007.

- Hornsey, Richard. « The cultural uses of the A-Z London street atlas: navigational performance and the imagining of urban form », *Cultural Geographies*, vol. 23, no. 2, 2016, p. 265-280.
- Howes, David. *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*. Oxford : Berg, 2005.
- . *The Sensory Studies Manifesto: Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*. Toronto : University of Toronto Press, 2022.
- Humain-Lamoure, Anne-Lise, Antoine Laporte. « La ville, un objet complexe à appréhender », dans *Introduction à la géographie urbaine*. Paris : Armand Colin, 2017, p. 11-22.
- Jacques, Vincent. « La forme d'une ville, à propos de : Jean-Christophe Bailly, *La Phrase urbaine* », *La Vie des Idées*, 2014. <https://laviedesidees.fr/La-forme-d-une-ville.html>, en ligne, consulté le 25 octobre 2022.
- Le Blanc, Guillaume. *Vies ordinaires, vies précaires*. Paris : Éditions du Seuil, 2007.
- Lefebvre, Henri. *Critique de la vie quotidienne, II Fondements d'une sociologie de la quotidienneté*. Paris : L'Arche Éditeur, 1961.
- . *Éléments de rythmanalyse*. Paris : Syllepse, 1992.
- . *La production de l'espace*. Paris : Anthropos, 2000 [1974].
- . *Le droit à la ville*. Paris : Anthropos, 1968.
- Lévy, Jacques, Michel Lussault. *Dictionnaire de la Géographie et de l'Espace des Sociétés*. Paris : Belin, 2003.
- Mumford, Lewis. *La Cité à travers l'histoire*, trad. Guy et Gérard Duran. Paris : Seuil, 1964.
- Musso, Pierre. « Le cyberspace, figure de l'utopie technologique réticulaire », *Sociologie et sociétés*, vol. 32, no. 2, 2000, p. 31-56.
- Pradel, Benjamin. « Le rythme : une question de recherche urbaine », *Rhuthmos*, septembre 2016. <https://rhuthmos.eu/spip.php?article460>, en ligne, consulté le 12 juin 2021.
- Programme de recherche « La rénovation urbaine entre enjeux citoyens et engagements citoyens », coordonné par Agnès Deboulet, École d'architecture de Paris-La Villette-IPRAUS.
- Revol, Claire. *La rythmanalyse chez Henri Lefebvre (1901-1991) : contribution à une poétique urbaine*, thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Jacques Wunenburger. Université Jean Moulin (Lyon 3), 2015, disponible en ligne.
- Sassen, Saskia. *The Global City: New York, London, Tokyo*. Princeton : Princeton University Press, 1991.
- Schwarz, Bill. « Where Horses Shit a Hundred Sparrows Feed: Dockland and East London During the Thatcher Years », dans *Enterprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, éd. John Corner et Sylvia Harvey. Londres : Routledge, 1991, p. 75-90.
- Sennett, Richard. *Building and Dwelling, Ethics for the City*. New York : Penguin Random House, 2018.
- Shin, Jieun. *Le Flâneur postmoderne : entre solitude et être-ensemble*. Paris : CNRS Éditions, 2014.

Smyth, Gerry. *Music and sound in the Life and Literature of James Joyce, Joyce Noyces*. Londres : Palgrave Macmillan, 2020.

Soja, Edward W. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. Londres : Verso, 2011.

Stébé, Jean-Marc, Hervé Marchal. *La sociologie urbaine*. Paris : PUF, 2007.

V.B. Philosophie contemporaine

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain ?*, trad. Maxime Rovere. Paris : Payot et Rivages, 2008.

---. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, trad. Martin Rueff. Paris : Rivages, 2007.

---. *Le Langage et la mort*, trad. Marilène Raiola. Paris : Christian Bourgeois, 2003.

Antonioli, Manola. « Ritournelle et phonotope », dans *La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés*, Nicolas Canova, Philippe Bourdeau, Olivier Soubeyran. Paris : CNRS Éditions, 2014, p. 167-174.

Bailly, Jean-Christophe. *La phrase urbaine*. Paris : Seuil, 2013.

Baudrillard, Jean. *La société de consommation : ses mythes, ses structures*. Paris : Éditions Denoël, 1970.

---. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilée, 1981.

Blanchot, Maurice. « La parole quotidienne », *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

Certeau, Michel de. *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.

Davis, Colin. *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. Londres : Palgrave Macmillan, 2007.

Debord, Guy. *La Société du spectacle*. Paris : Gallimard, 1996.

---. « Théorie de la dérive ». Réédité dans Patrick Mosconi, *Internationale situationniste*. Paris : Fayard, 1997, p. 51-55.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Capitalisme et Schizophrénie 2 : Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

---. *Deux régimes de fous : textes et entretiens (1975-1995)*. Paris : Éditions de Minuit, 2003.

Derrida, Jacques. *Chaque fois unique, la fin du monde*. Paris : Galilée, 2003.

---. *De l'hospitalité*. Paris : Calmann-Lévy, 2005.

---. « Hostipitalité », dans *Pera, Paras, Poros : Atelier interdisciplinaire avec et autour de Jacques Derrida*, éd. Ferda Keskin et Önay Sözer. Istanbul : Cogito/YKY, 1999, p. 17-44.

---. *Khôra*. Paris : Galilée, 1993.

---. *Le toucher, Jean-Luc Nancy*. Paris : Galilée, 2000.

- . *Mémoires – Pour Paul de Man*. Paris : Galilée, 1988.
- . *Spectres de Marx*. Paris : Editions Galilée, 1993.
- Foucault, Michel. « Des espaces autres », Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, dans *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5, 1984, p. 46-49.
- . « Le jeu de Michel Foucault », dans *Dits et écrits. Tome II*. Paris : Gallimard, 1994 [1977].
- . *Le corps utopique, les hétérotopies*. Paris : Éditions Lignes, 2009.
- . *Surveiller et punir : Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, 1975.
- Gratton, Johnnie. « Georges Didi-Huberman's Iconology of the Ninfa Moderna: A Critique », *Irish Journal of French Studies*, vol. 11, 2012, p. 113-134.
- Lacan, Jacques. *Le Séminaire. Livre III, Les Psychoses*. Paris : Seuil, 1981.
- L'Heuillet, Hélène. *Du voisinage. Réflexions sur la coexistence humaine*. Paris : Albin Michel, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Le monde sensible et le monde de l'expression*, éd. Emmanuel de Saint Aubert et Stefan Kristensen. Genève : Métis Presses, 2011.
- . *Le Visible et l'Invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- . *L'Œil et l'Esprit*. Paris : Folio, 1985.
- . *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*. Paris : Éditions Galilée, 2002.
- . « Images de la ville », dans *La ville qui fait signes*, Alain Guiheux. Paris : Éditions du Moniteur, 2004, p. 136-141.
- . *La Communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgeois, 1999.
- . « Un art de la ville », *Caliban*, vol. 25, 2009, p. 11-22.
- Rancière, Jacques. *Aux bords du politique*. Paris : Folio Essais, 2004.
- . *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La fabrique, 2000.
- Roudinesco, Élisabeth. « Jacques Derrida : spectres de Marx, spectres de Freud », dans *Un jour Derrida, (Paroles en réseau)*. Paris : Éditions de la Bibliothèque publique d'information, 2014, p. 51-60.
- Serres, Michel. *Genèse*. Paris : Grasset, 1982.
- . *Le Parasite*. Paris : Grasset, 1980.
- Shildrick, Margrit. « Transgressing the law with Foucault and Derrida: some reflections on anomalous embodiment », *Critical Quarterly*, vol. 47, no. 3, 2005, p. 30-46.
- Wolfreys, Julian. *Deconstruction, Derrida*. New York : Palgrave Macmillan, 1998.

V.C. Théorie littéraire contemporaine générale

- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres : Routledge, 2004.
- Barth, John. « The Literature of Exhaustion », dans *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. Londres : The John Hopkins University Press, 1984, p. 62-76.
- Gibbons, Alison. « Postmodernism Is Dead. What Comes Next? », *Times Literary Supplement*, juin 2017. <https://www.the-tls.co.uk/articles/postmodernism-dead-comes-next/>, en ligne, consulté le 23 novembre 2022.
- Gilroy, Paul. *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?*. Londres : Routledge, 2004.
- . *Postcolonial Melancholia*. New York : Columbia University Press, 2004.
- Gontard, Marc. *Écrire la crise : L'esthétique postmoderne*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2013.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham : Duke University Press, 1991.
- . « The Politics of Theory: Ideological Positions in the Postmodernism Debate », *New German Critique*, vol. 33, 1984, p. 53-65.
- McCaffery, Larry. *Postmodern Fiction: A Bio-Bibliographical Guide*. New York : Greenwood Press, 1986.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Londres : Routledge, 2003.
- Moretti, Franco. *Signs Taken For Wonders, Essays in the Sociology of Literary Forms*, trad. Susan Fischer, David Forgacs, David Miller. Londres : Verso, 1997.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge : Cambridge University Press, 2009.
- Rabaté, Dominique. *Vers une littérature de l'épuisement*. Paris : Éditions José Corti, 1991.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *Can the Subaltern Speak?*. New York : Columbia University Press, 2010.
- . *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Londres : Methuen, 1987.

V. D. Littérature et langage

- Barthes, Roland. « La mort de l'auteur », *Manteia*, no. 5, 1968, p. 12-17.
- . *Le Degré zéro de l'écriture. Éléments de sémiologie*. Paris : Seuil, 1965.
- . *Le Neutre. Cours au Collège de France (1977-1978)*. Paris : Seuil, 2002.
- . « Rasch », *Œuvres Complètes IV*. Paris : Seuil, 2002.
- Benveniste, Émile. « La notion de rythme dans son expression linguistique », dans *Problèmes de linguistique générale, tome 1*. Paris : Gallimard, 1966.

- Dessons, Gérard, Henri Meschonnic. *Traité du rythme. Des vers et des proses*. Paris : Dunod, 1998.
- Le Guern, Odile. « Voix, parole et langage », *Littératures classiques*, no. 12, janvier 1990, p. 77-91.
- Lopoukhine, Juliana. « En français dans le texte : la poétique de l'inarticulé de Jean Rhys », *Revue LISA*, vol. 13, no. 1, 2015. <https://journals.openedition.org/lisa/8560?ang=en>, en ligne, consulté le 15 juin 2022.
- Lyotard, Jean-François. *La Condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.
- . « La Phrase-affect », *Misère de la philosophie*. Paris : Galilée, 1994.
- . *Le Différend*. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- . « Retour », *Lectures d'enfance*. Paris : Galilée, 1991.
- Perea, François, Marc Levivier. « Nommer/énoncer l'affect », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 87, no. 1, 2012, p. 71-86.

V.E. Littérature et politique

- Bakhtine, Mikhail. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel. Paris : Gallimard, 1982.
- Borrego, Alice, Héloïse Lecomte (dir.). « Invisible Lives, Silent Voices », *Études britanniques contemporaines*, no. 61, 2021. <https://journals.openedition.org/ebc/10889>, en ligne, consulté le 13 décembre 2022.
- Bernard, Catherine. *Matière à réflexion – Du corps politique dans la littérature et les arts visuels britanniques contemporains*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2018.
- During, Simon. « From the Subaltern to the Precariat », *Boundary 2*, vol. 42, no. 2, 2015, p. 57-84.
- Felski, Rita. « Latour and Literary Studies », *Publications of the Modern Language Association of America*, vol. 130, no. 3, 2015, p. 737-742.
- Ganteau, Jean-Michel. *The Ethics and Aesthetics of Vulnerability in Contemporary British Literature*. Londres : Routledge, 2015.
- Korte, Barbara, Frédéric Regard. *Narrating Poverty and Precarity in Britain*. Berlin : Walter de Gruyter, 2014.
- , Georg Zipp. *Poverty in Contemporary Literature: Themes and Figurations on the British Book Market*. Londres : Palgrave Macmillan, 2014.
- Latour, Bruno. *Enquête sur les modes d'existence : une anthropologie des Modernes*. Paris : La Découverte, 2012.
- Mellet, Laurent, (dir.). « Narrative Democracy », *Études britanniques contemporaines*, no. 57, 2019, <https://journals.openedition.org/ebc/7337>, en ligne, consulté le 15 mai 2022.

- Pratt, Mary Louise. « Arts of the Contact Zone », *Profession*, 1991, p. 33-40.
- Rancière, Jacques. *Les Bords de la fiction*. Paris : Seuil, 2016.
- Regard, Frédéric. *La Force du féminin : sur trois essais de Virginia Woolf*. Paris : La fabrique, 2002.
- Szendy, Peter. « Qu'est-ce que lire ? Lire libère-t-il toujours ? », *France Inter*, juillet 2022. <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/sous-le-soleil-de-platon/sous-le-soleil-de-platon-du-lundi-11-juillet-2022-46648>, podcast en ligne, consulté le 5 septembre 2022.
- . *Pouvoirs de la lecture – De Platon au livre électronique*. Paris : La Découverte, 2022.
- Viart, Dominique. « Blancheurs et minimalismes littéraires », dans *Écritures blanches*, éd. Dominique Rabaté et Dominique Viart. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, p. 7-26.
- Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford : Oxford UP, 1977.

V.F. Littérature et espace

- Benjamin, Walter. *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, trad. Jean Lacoste. Paris : Éditions du Cerf, 2002.
- Collot, Michel. *Pour une géographie littéraire*. Paris : Éditions Corti, 2014.
- Coverley, Merlin. *Psychogeography*. Harpenden : Pocket Essentials, 2006.
- Duff, Kim. *Contemporary British literature and Urban Space: After Thatcher*. New York : Palgrave Macmillan, 2014.
- Groes, Sebastian. « Introduction: From 'ellowen deeowen' to 'Babylondon': London is a Language », « 'In Preordained Patterns': Peter Ackroyd and the Voices of London », dans *The Making of London: London in Contemporary Literature*. Londres : Palgrave Macmillan, 2011, p. 1-16, p. 95-120.
- Murail, Estelle, Sarah Thornton. *Dickens and the Virtual City: Urban Perception and the Production of Social Space*. Los Angeles : Palgrave Macmillan, 2017.
- Pope, Ged. *Reading London's Suburbs: From Charles Dickens to Zadie Smith*. Londres : Palgrave Macmillan, 2015.
- Moslund, Sten Pulz. *Literature's Sensuous Geographies: Postcolonial Matters of Place*. New York : Palgrave Macmillan, 2015.
- Rollins, Jonathan. « Post-diaspora and the Poetics of 'What'? in Fred Wah's *Diamond Grill* », *Diaspora: A Journal of Transnational Studies*, vol. 19, no. 2-3, 2010, p. 229-243.
- Ropars, Marie-Claire. *Écrire l'espace*. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2002.
- Seyhan, Azade. « The Translated City: Immigrants, Minorities, Diasporans, and Cosmopolitans », dans *The Cambridge Companion to the City in Literature*, éd.

Kevin R. McNamara. Cambridge : Cambridge University Press, 2014, p. 216-232.

Viart, Dominique. « Les littératures de terrain : dispositifs d’investigation en littérature française contemporaine (de 1980 à nos jours) », séminaire collectif du CRAL, *Art et littérature : l'esthétique en question*, 7 décembre 2015.

Westphal, Bertrand. *La Géocritique, mode d'emploi*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000.

---, *La géocritique. Réel, fiction, espace*. Paris : Éditions de Minuit, 2007.

---. *Le Rivage des mythes. Une géocritique méditerranéenne. Le lieu et son mythe*. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2000.

V.G. Théorie du roman

Bakhtine, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*, éd. Michael Holquist, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist. Austin : University of Texas Press, 1981.

Head, Dominic. *The State of the Novel: Britain and Beyond*. Oxford : Blackwell, 2008.

Holquist, Michael. *Dialogism: Bakhtin and His World*. Londres : Routledge, 2002.

Horvath, Christina. *Le roman urbain contemporain en France*. Paris : Presse Sorbonne Nouvelle, 2007.

James, David. « A Renaissance for the Crystalline Novel? », *Contemporary Literature*, vol. 53, no. 4, 2012, p. 845-874.

Moretti, Franco. *Atlas du roman européen (1800-1900)*, trad. Jérôme Nicolas. Paris : Seuil, 2000.

Rabaté, Dominique. « « Le chaudron fêlé » : la voix perdue et le roman », *Études françaises*, vol. 39, no. 1, 2003, p. 25-37.

---. « Lire les effets de voix », *Sillages critiques*, 2000, no. 1, octobre 2013. <https://journals.openedition.org/sillagescritiques/3139>, en ligne, consulté le 10 août 2022.

Ricardou, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967.

Smyth, Gerry. *Music in Contemporary British Fiction: Listening to the Novel*. Londres : Palgrave Macmillan, 2008.

Stein, Mark. *Black British Literature: Novels of Transformation*. Columbus : The Ohio State University Press, 2004.

VI. Sources d’information historique

Booth, Charles. *London Poverty Map*, 1889, <https://booth.lse.ac.uk/map/12/-0.0882/51.4424/100/0>, en ligne, consulté le 7 août 2022.

Carlyle, Thomas. *Chartism*. Londres : James Fraser, 1840.

- Étude sur les caméras de surveillance à Londres effectuée en 2020. <https://www.dailymail.co.uk/news/article-8556977/London-monitored-city-world-non-Chinese-one-global-ten.html>, en ligne, consulté le 4 août 2022.
- Lois des *National Heritage Acts* (1980-1983), <https://www.legislation.gov.uk/ukpga/1983/47/Contents/>, en ligne, consulté le 5 août 2022.
- Math, Antoine. « La généralisation à tous les pays des plans d'austérité : une rigueur budgétaire très inégale », *Chronique internationale de l'IRES*, no. 127, novembre 2010, p. 3-39.
- Pearsall, Phyllis. *A-Z Maps*. Londres : Geographers' Map Company Ltd, 1936.
- Powell, Enoch. « Rivers of Blood », discours délivré lors d'un rassemblement conservateur à Birmingham, avril 1968.
- Smith, Adam. *Wealth of Nations*. New York : Cosimo Inc, 2007 [1901].
- Thatcher, Margaret. « Interview for *Women's Own* », septembre 1987. <https://www.margaretthatcher.org/document/106689>, en ligne, consulté le 3 septembre 2022.
- « *The blue plaque scheme* » établi par la Société des Arts en 1867. <https://www.english-heritage.org.uk/visit/blue-plaques/>, en ligne, consulté le 10 juin 2022.

VII. Mise en contexte

VII.A. Fictions, essais et écrits d'autres auteurs

- Carroll, Lewis. *Alice's Adventures in Wonderland*. Ottawa : East India Publishing Company, 2022 [1865].
- Eliot, T.S. « Tradition and the Individual Talent », dans *Selected Essays*. Londres : Faber and Faber Limited, 1999 [1919].
- Forster, E.M. *Howards End*. Londres : Penguin Books, 2000 [1910].
- Gunaratne, Guy. *In Our Mad and Furious City*. Londres : Tinder Press, 2018.
- Hamid, Mohsin. *Exit West*. New York : Riverhead Books, 2017.
- Herd, David, Anna Pincus. *Refugee Tales I, II, III, IV*. Manchester : Comma Press, 2016, 2017, 2019, 2021.
- Kipling, Rudyard. *The Jungle Book*. Londres : Faber and Faber [1894].
- Milton, John. *Paradise Lost*. Londres : Penguin Classics, 2000 [1667].
- Rushdie, Salman. *Victory City: A Novel*. New York : Random House, 2023.
- Sebald, W. G. *Vertiges*, trad. Patrick Charbonneau. Paris : Actes Sud, 2001.

- Swift, Jonathan. *Gulliver's Travels*. Oxford : Oxford University Press, 2005 [1721].
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres : Alma Classics, 2019 [1929].
- . *To the Lighthouse*. Londres : Collector's Library, 2004 [1927].
- Storey, Graham, Madeline House. *The Letters of Charles Dickens, Volume 10*. Oxford : Clarendon Press, 1998.
- Wallace, David Foster. *This is Water: Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, about Living a Compassionate Life*. New York : Little Brown Book Édition, 2009.
- Williams, William Carlos. *Paterson*. New York : New Directions, 1995 [1946].
- Woolf, Virginia. *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Londres : The Hogarth Press, 1923.
- . *Selected Essays*. New York : OUP, 2008 [1924].

VII.B. Architecture : sources primaires et secondaires

- Archigram (Warren Chalk et Ron Herron). *City Interchange*, 1963.
- . (Michael Webb). *Cushicle and Suitaloon*. 1967
- . (David Greene). *Living Pod*, 1965-1967.
- . (Peter Cook). *Plug-in City*, 1964.
- . (Warren Chalk). *Underwater City*, 1964.
- . *Walking City*. 1964.
- Constant. *New Babylon*, 1963.
- Goodwin, Dario. « Spotlight: Alison and Peter Smithson », juin 2017. <http://www.archdaily.com>, en ligne, consulté le 17 mars 2023.
- Lambert, Jean-Clarence. *Constant, New Babylon, Art et utopie, textes situationnistes*. Paris : Cercle d'Art, 1997.
- Sadler, Simon. *Archigram: Architecture without Architecture*. Cambridge : The MIT Press, 2005.
- Smithson, Peter. « "The Fifties". The Materials Sacred to Brutalism », juillet 1986.
- Smithson, Alison, Peter Smithson. « The New Brutalism », *Architectural Design*, janvier 1955, p. 1.
- Van den Heuvel, Dirk. « Between Brutalists. The Banham Hypothesis and the Smithson Way of Life », *The Journal of Architecture*, vol. 20, no. 2, 2015, p. 293-308.
- Vandeputte, Marie-Pierre. « Archigram, de l'utopie à la folle fiction », *Repère*, no. 54, 2002, p. 54-65.
- Zupagrafika. *Brutal London: Construct Your Own Concrete Capital*. Munich : Prestel, 2016.

VII.C. Danse, théâtre, cinéma, musique et arts visuels : sources primaires et secondaires

Shechter, Hofesh. « C'est l'aspect social de la danse qui m'a attiré en premier », *France Culture*, décembre 2020, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/affaires-culturelles/hofesh-shechter-c-est-l-aspect-social-de-la-danse-qui-m-a-attire-en-premier-3376265>, podcast en ligne, consulté le 30 mars 2023.

---. « Dancing to political times », *BBC radio*, mai 2018, <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/w3csw6n>, podcast en ligne, consulté le 30 mars 2023.

Hofesh Shechter Company. « Political Mother » créé en 2010 au Brighton Festival. <https://hofesh.co.uk/productions/repertoire/political-mother/> en ligne, consulté le 10 mars 2023.

Keiller, Patrick (réalisateur). *London*. Koninck Studio, 1994 [Film].

---. *The Dilapidated Dwelling*. Illuminations Film, 2000 [Film].

Morphy, Howard. *L'Art aborigène*, trad. Jacques Guiod. Paris : Phaidon Press, 2003.

Msyszkowska, Maria. « Poétique et dramaturgie : les didascalies de personnage. Exemple du théâtre de Georges Feydeau », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, no. 119-120, 2003, p. 35-66.

Rogers, John (réalisateur). *London Underground*, 2016 [Documentaire].

Russolo, Luigi. *The Art of Noise (Futurist Manifesto, 1913)*, trad. Robert Filliou. New York : Something Else Press, 1967.

Schaeffer, Pierre. Conférence sur la musique concrète à Genève en 1952.

Sites web sur l'art aborigène :

<https://www.australia-australie.com/articles/la-peinture-aborigene-entre-mythes-et-couleurs/>, site web consulté le 10 février 2023.

<https://www.aborigene.fr/art-aborigene/la-terre-d-arnhem/>, site web consulté le 10 février 2023.

<https://www.trib-art-galerie.com/artoceanie/art-aborigene-australie/>, site web consulté le 10 février 2023.

INDEX

A

Ackroyd, Peter, 17, 51, 72, 199, 203, 207, 228, 354, 375, 399, 411
Agamben, Giorgio, 24, 26, 64, 65, 334, 407
Ali, Monica, 7, 21, 31, 35, 36, 45, 68, 239, 240, 242, 262, 264, 284, 292, 317, 348, 351, 392, 397, 401, 402, 403
Antonoli, Manola, 368, 369, 407
Apollinaire, Guillaume, 87, 125, 126, 202, 400
Archigram, 187, 188, 202, 395, 414, 415
Attali, Jacques, 302, 313, 405
Augé, Marc, 23, 47, 48, 61, 62, 75, 76, 81, 173, 311, 405

B

Bailly, Jean-Christophe, 82, 83, 215, 406, 407
Baker, Brian, 92, 217, 403
Bakhtine, Mikhail, 271, 272, 277, 303, 319, 324, 346, 410
Ball, John Clement, 244, 297, 401
Ballard, J.G., 26, 179, 224, 225, 399
Barthes, Roland, 34, 111, 116, 315, 361, 362, 409
Baudelaire, Charles, 61, 89, 90, 91, 184, 190, 400
Baudrillard, Jean, 26, 77, 78, 407
Bauman, Zygmunt, 59, 60, 405
Benjamin, Walter, 43, 86, 87, 90, 206, 246, 406, 411
Bentley, Nick, 188, 285, 361, 400, 401, 403
Benveniste, Emile, 364, 410
Bernard, Catherine, 28, 30, 32, 164, 240, 279, 403, 410
Berry-Chikhaoui, Isabelle, 56, 57, 405
Bhabha, Homi, 241, 290, 409
Blanchot, Maurice, 163, 407
Brooker, Peter, 188, 217, 403

C

Calvino, Italo, 16, 69, 133, 168, 205, 216, 218, 400
Carter, Angela, 221, 223, 356, 399
Certeau, Michel de, 7, 24, 48, 69, 71, 74, 75, 76, 80, 94, 95, 103, 109, 122, 123, 159, 164, 167, 175, 185, 190, 192, 196, 200, 204, 213, 215, 219, 289, 320, 325, 389, 407
Chambers, Claire, 259, 262, 264, 266, 268, 402
Chaucer, Geoffrey, 176, 399
Collot, Michel, 20, 21, 122, 124, 411
Corbin, Alain, 27, 262, 302, 405
Corboz, André, 217, 405
Couldry, Nick, 46, 319, 320, 326, 327, 328, 332, 382, 405
Coverley, Merlin, 190, 232, 411
Cuevas, Susan, 289, 402

D

Davis, Colin, 223, 228, 407
Day, Jon, 7, 36, 39, 235, 353, 371, 399, 402, 403
De Gaulejac, Vincent, 405
Debord, Guy, 83, 186, 407
Deleuze, Gilles, 63, 72, 105, 114, 159, 160, 173, 197, 200, 223, 368, 369, 370, 407
Derrida, Jacques, 44, 104, 106, 107, 156, 157, 211, 213, 218, 219, 223, 228, 273, 397, 407, 408
Dickens, Charles, 30, 84, 131, 134, 138, 285, 296, 305, 399, 411, 414
Duff, Kim, 83, 84, 96, 411
During, Simon, 33, 83, 138, 295, 406, 410

E

Eliot, T.S., 226, 227, 413
Elkin, Lauren, 29, 400
Enright, Anne, 379, 400

F

Farinelli, Franco, 289, 405
Felski, Rita, 115, 154, 374, 382, 410
Fernandez Carbajal, Alberto, 89, 90, 152, 153, 401
Finnegan, Molly, 158, 404
Forster, E.M., 66, 154, 155, 156, 379, 401, 413
Fortin-Tournès, Anne-Laure, 227, 403
Foucault, Michel, 24, 25, 53, 64, 65, 95, 101, 126, 127, 128, 156, 233, 408
Frias, Anibal, 28, 258, 405
Friedrich, Toni, 318, 402
Frith, Simon, 296, 406

G

Garric, Henri, 18, 19, 23, 24, 385, 406
Gibbons, Alison, 32, 409
Gilroy, Paul, 65, 66, 120, 155, 156, 401, 409
Gontard, Marc, 193, 409
Groes, Sebastian, 30, 72, 286, 289, 347, 348, 349, 374, 375, 401, 402, 411
Guattari, Félix, 63, 72, 105, 114, 160, 173, 197, 200, 368, 369, 407
Guignery, Vanessa, 30, 103, 401

H

Head, Dominic, 31, 73, 132, 296, 297, 402, 412
Hensher, Philip, 66, 67, 401
Hornsey, Richard, 89, 106, 406
Horvath, Christina, 35, 36, 344, 412

Howes, David, 27, 41, 42, 242, 246, 257, 258, 259, 262, 406

J

James, David, 32, 89, 105, 106, 116, 134, 161, 194, 303, 330, 388, 400, 401, 403, 407, 412, 413
Jameson, Fredric, 22, 27, 53, 54, 55, 77, 409

K

Keiller, Patrick, 18, 32, 134, 135, 178, 181, 187, 199, 222, 415
Korte, Barbara, 34, 134, 289, 402, 410
Kureishi, Hanif, 7, 21, 39, 45, 239, 240, 242, 244, 247, 268, 286, 288, 289, 297, 317, 318, 378, 380, 385, 386, 392, 396, 399, 401, 402, 404

L

L'Heuillet, Hélène, 253, 256, 408
Lacan, Jacques, 188, 189, 408
Latour, Bruno, 33, 114, 115, 154, 374, 382, 410
Le Blanc, Guillaume, 33, 34, 110, 141, 185, 406
Lefebvre, Henri, 25, 48, 49, 54, 57, 94, 163, 172, 210, 212, 273, 289, 297, 365, 370, 371, 406
Letissier, George, 353, 402
Lopez-Ropero, Lourdes, 31, 401
Lopoukhine, Juliana, 336, 349, 410
Louvel, Liliane, 332, 333, 345, 346, 366, 368, 402
Lyotard, Jean-François, 22, 26, 223, 304, 336, 337, 349, 410

M

Marcus, David, 31, 134, 401
Martin, Niall, 24, 26, 310, 403, 407
McCaffery, Larry, 47, 409
McHale, Brian, 283, 376, 409
McLeod, John, 30, 286, 402
Mellet, Laurent, 33, 103, 147, 164, 333, 401, 411
Merleau-Ponty, Maurice, 28, 239, 257, 258, 268, 275, 282, 408
Moretti, Franco, 17, 18, 158, 230, 409, 412
Morphy, Howard, 234, 415
Mumford, Lewis, 15, 406
Murail, Estelle, 131, 411

N

Nancy, Jean-Luc, 18, 19, 273, 307, 329, 336, 376, 381, 408
Nicol, Bran, 29, 227, 286, 409

P

Perec, Georges, 7, 15, 19, 25, 77, 100, 101, 102, 103, 104, 123, 132, 133, 143, 150, 159, 163, 178, 181, 206, 240, 400
Perfect, Michael, 284, 402
Pesso-Miquel, Catherine, 351, 403
Poe, Edgar Allan, 87, 399

Pope, Ged, 30, 296, 411
Pratt, Mary Louise, 158, 160, 386, 411

R

Rabaté, Dominique, 117, 332, 334, 339, 341, 350, 351, 409, 411, 412
Rancière, Jacques, 29, 114, 141, 156, 216, 217, 218, 230, 261, 265, 274, 387, 408, 411
Regard, Frédéric, 34, 134, 139, 288, 378, 380, 402, 410, 411
Ropars, Marie-Claire, 208, 412
Roudinesco, Elisabeth, 211, 408
Rushdie, Salman, 16, 17, 61, 244, 286, 289, 290, 349, 396, 399, 402, 414

S

Sassen, Saskia, 18, 58, 406
Schwarz, Bill, 83, 406
Seale, Kirsten, 183, 403
Selasi, Taiye, 151, 401
Self, Will, 185, 186, 214, 396, 399
Sennett, Richard, 48, 72, 73, 407
Serres, Michel, 27, 305, 311, 408
Shechter, Hofesh, 147, 148, 186, 395, 396, 415
Shildrick, Margrit, 156, 408
Shin, Jieun, 157, 407
Sinclair, Iain, 7, 21, 36, 39, 40, 43, 44, 51, 58, 60, 71, 87, 88, 97, 169, 171, 174, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 204, 206, 210, 214, 217, 227, 228, 232, 235, 239, 309, 310, 391, 396, 399, 403
Smith, Zadie, 7, 21, 26, 27, 29, 30, 31, 36, 38, 43, 44, 58, 62, 66, 67, 73, 89, 100, 102, 103, 105, 106, 108, 111, 113, 116, 119, 121, 125, 133, 134, 135, 138, 143, 144, 145, 147, 150, 151, 153, 154, 155, 158, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 168, 169, 239, 296, 303, 306, 314, 315, 325, 329, 341, 347, 348, 357, 361, 362, 369, 370, 371, 373, 374, 379, 380, 390, 393, 395, 396, 397, 399, 400, 401, 404, 405, 411, 413
Smithson, 117, 118, 119, 414
Smyth, Gerry, 303, 315, 317, 407, 412
Soja, Edward, 25, 62, 407
Spivak, Gayatri Chakravorty, 31, 274, 350, 409
Stébé, Jean-Marc, 49, 407
Stein, Mark, 287, 412
Swift, Graham, 7, 21, 28, 30, 39, 44, 50, 169, 171, 303, 331, 332, 333, 334, 338, 340, 346, 351, 352, 353, 365, 366, 391, 393, 399, 402, 403, 404, 414
Szendy, Peter, 372, 373, 375, 389, 411

T

Tollance, Pascale, 332, 333, 334, 338, 339, 340, 346, 352, 403

V

Van Amelsvoort, Jesse, 66, 155, 156, 401
Viart, Dominique, 33, 116, 117, 179, 180, 411, 412
Vinet, Dominique, 332, 333, 352, 403

W

Wallace, David Foster, 154, 414

Westphal, Bertrand, 19, 20, 21, 103, 130, 257, 412

Williams, Raymond, 262, 411

Williams, William Carlos, 343, 414

Wolfreys, Julian, 213, 219, 408

Woolf, Virginia, 87, 88, 89, 108, 139, 153, 200, 202,
205, 247, 370, 380, 400, 401, 411, 414

Le roman de Londres : la capitale britannique dans la littérature anglaise contemporaine

Résumé

Cette thèse vise à explorer les liens entre l'écriture romanesque et la ville de Londres des années 1990 à 2016 à partir d'un corpus de six romans contemporains portant sur Londres : *NW* (2012) et *Swing Time* (2016) de Zadie Smith, *London Overground* (2015) d'Iain Sinclair, *The Buddha of Suburbia* (1990) de Hanif Kureishi, *Brick Lane* (2003) de Monica Ali et *Last Orders* (1996) de Graham Swift. Dans une perspective géocritique, cette étude s'attache à examiner les spécificités et les potentialités imaginaires du « roman urbain » qui, grâce à des aménagements textuels, cherche à contourner la signalétique de la ville rationalisée. En réponse aux représentations réticulaires et planifiées de l'espace global londonien, le roman fait surgir des poches de résistance du sensible, révélant le caractère local et multiple des expériences quotidiennes des habitants. La notion de « pratiques spatiales » permet d'envisager le récit dans sa dimension performative comme puissance de déformation de l'espace urbain. En appréhendant la capitale sous la forme échantillonnée de différents quartiers du Grand Londres (Brick Lane, Willesden, Bermondsey, Bromley, Hackney, Smithfield et Brixton), le roman urbain reconfigure la carte de la ville à l'aune de ses bords et fait apparaître la figure du précaire. Les itinéraires sensoriels que trace le roman produisent de nouveaux modes d'attache à la ville, fondés sur les pratiques haptiques, auditives et olfactives du corps. Cette étude considère le roman comme le genre le plus propice à l'écoute et au relais des voix inarticulées et inouïes dont l'écho et le silence déplacent les lignes de division de l'espace politique.

Mots-clés : fiction ; géocritique ; Grand Londres ; littérature anglaise ; récits locaux ; représentation de la ville ; roman ; 1990-2016.

The London novel: the British capital in contemporary English literature

Summary

This thesis investigates the links between novel writing and the city of London from 1990 to 2016 drawing from a corpus of six contemporary novels on London: *NW* (2012) and *Swing Time* (2016) by Zadie Smith, *London Overground* (2015) by Iain Sinclair, *The Buddha of Suburbia* (1990) by Hanif Kureishi, *Brick Lane* (2003) by Monica Ali and *Last Orders* (1996) by Graham Swift. Relying on a geocritical approach, the current study examines the specificities and imaginary potentials of the “urban novel” which, through exploring textual reconfigurations on the fictional page, attempts to bypass the city’s signage rules. As a reaction to the reticular and planned representations of global London, the urban novel brings to the forefront sensitive pockets of resistance, unveiling the local and diverse aspects of the inhabitants’ everyday experiences. The notion of “spatial practices” reveals the performative nature of fiction considered in its direct transformative impact on urban space. Tackling the capital through the samples of different neighbourhoods located in Greater London (e.g., Brick Lane, Willesden, Bermondsey, Bromley, Hackney, Smithfield and Brixton), the urban novel reconfigures the map of the city in the light of its edges allowing the precarious figure to appear. Moreover, the urban novel produces new modes of attachment to the city via sensory experiences built on tactile, auditory, and olfactory practices. This study considers the novel as a genre excelling in its abilities to listen and convey inarticulate and unheard voices, carefully collecting its echoes and silences as they go across the lines of politically bounded space.

Keywords: English literature; fiction; geocriticism; Greater London; local narratives; novel; representation of the city; 1990-2016.

UNIVERSITÉ SORBONNE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE :

ED IV (020)– Civilisations, cultures, littératures et sociétés

Maison de la Recherche, 28 rue Serpente, 75006 Paris, FRANCE

DISCIPLINE : Études anglophones