

DE LA VILLE (AU) TEXTE : LA LITTÉRATURE EN TANT QU'ENQUÊTE URBAINE ET PERSONNELLE

Marina SILVEIRA DE MELO*

Résumé : Dans un premier moment, nous cherchons à savoir si la ville est lisible ou non et si nous pouvons la lire à *travers* le texte fictionnel. Dans un second moment, nous nous servons d'exemples puisés dans la littérature brésilienne des années soixante-dix et quatre-vingt pour essayer de comprendre quels peuvent être les rapports entre les individus et l'espace de la ville et quelle place leur est accordée. Les textes qui aident à éclairer cette enquête sont la nouvelle « Le plus grand pont du monde », de l'écrivain et journaliste Domingos Pellegrini, éditée en 1977, et le livre *Du grand art*, publié en 1983, par Rubem Fonseca. Il ne faut pas négliger le fait que cette recherche sur la ville ou sur la tentative de lecture de la ville s'avère être aussi une enquête personnelle, car, tout d'abord, nous sommes des citoyens traversés par le discours d'une écriture urbaine et, ensuite, un double de cette ville moderne que nous habitons.

Mots-clés : Ville ; Lisibilité ; Enquête.

Resumo: Em um primeiro momento, pretendemos saber se a cidade é legível ou não e se podemos lê-la através do texto ficcional. Em seguida, tomaremos como exemplo textos literários brasileiros dos anos setenta e oitenta para tentar compreender quais podem ser as relações entre os indivíduos e o espaço da cidade e qual lugar lhes é acordado. Os textos que ajudam a esclarecer esta investigação são o conto "A maior ponte do mundo", do escritor e jornalista Domingos Pellegrini, editado em 1977, e o livro *A grande arte*, publicado em 1983, por Rubem Fonseca. Deve-se ter em conta que esta pesquisa sobre a cidade ou sobre a tentativa de leitura da cidade mostra-se uma investigação pessoal, pois, primeiramente, nós somos cidadãos atravessados pelo discurso de uma escrita urbana e, em seguida, um duplo desta cidade moderna que habitamos.

Palavras-chave: Cidade; Legibilidade; Investigação.

I. INTRODUCTION

Afin d'entamer cette discussion, je fais appel à Barthes (1985) dans son discours d'ouverture d'une conférence qu'il a tenue sur la sémiologie et l'urbanisme. Selon lui, pour esquisser une sémiotique de la cité, il faut être spécialiste dans plusieurs domaines, à savoir : la sémiologie, la géographie, l'histoire, l'urbanisme, l'architecture et la psychanalyse. Etant donné que Barthes était uniquement sémiologue, il a affirmé que

* Marina SILVEIRA DE MELO est Doctorante en Littérature Générale et Comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Boursière CAPES/Brésil. A publié notamment « Un modèle pour la traduction littéraire ? Analyse du cas Rubem Fonseca ». *Atelier de Traduction*, v. 20, p. 57, 2013. silveiramelo.marina@gmail.com

ses réflexions seraient celles d'un amateur, c'est-à-dire de quelqu'un qui aime, dans son cas, la ville et la sémiologie. Quant à mes réflexions à moi, elles seront celles d'une amatrice de la littérature, de l'enquête et de la recherche. Mon regard sur la ville ne peut donc se passer de ces trois éléments.

Le sujet étant très vaste, je suis dans l'obligation de me borner à deux éléments que je juge inquiétants. Du fait que je parle d'une littérature écrite, je cherche tout d'abord à savoir si je peux lire la ville et si on peut le faire *à travers* le support textuel. Ensuite, je me sers d'exemples puisés dans la littérature pour essayer de comprendre quel est le rapport entre les individus et l'espace de la ville et quelle place leur est accordée.

II. À LA RECHERCHE D'UNE LISIBILITÉ DE LA VILLE

Afin que l'on ait bien conscience de la complexité du sujet, soulignons ce qu'Italo Calvino, dans son livre emblématique sur *Les villes invisibles* (1974), dit de la relation que la ville entretient avec son passé, dont les traits sont enregistrés « [...] 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, entrailles, virgules. » (CALVINO, 1974, p. 16). La ville se présente donc telle une mémoire inscrite sur la pierre ; comme un corps, avec ses « entrailles » ; comme un texte en continu, puisqu'elle comporte des « virgules ».

Pierre et papier : la ville écrite

Cette inscription de la ville sur la pierre nous rappelle la comparaison usée, et paradoxalement actuelle, de la ville à un palimpseste. Calvino défend l'idée que les villes en contiennent d'autres, tel le palimpseste, que j'envisage ici comme un texte qui présuppose la traversée d'autres textes. Cela dit, l'on en vient au tout premier problème concernant la lecture de la ville, à savoir : parvenir à l'entrevoir dans cette superposition de textes qui révèlent et dissimulent son histoire-mémoire.

Barthes, évoquant un chapitre de *Notre Dame de Paris*, de Victor Hugo, parle de la rivalité de deux modes d'écriture de la ville : l'écriture par la pierre et l'écriture sur le papier (1985, p. 263). Si la ville est écrite par la pierre, écriture donc monumentale, cela signifie que nous pouvons lire la ville avec nos mains, lorsque nous touchons cette pierre ; avec nos yeux, lorsque nous la parcourons du regard ; avec nos pieds, lorsque nous l'arpentons ou que nous déambulons sur ses trottoirs. La main étant si petite par rapport au monument, je me demande si nous pouvons vraiment lire cette ville. Le regard, quant à lui, est restreint à ce que notre vision peut atteindre. Certeau (1990), dans son livre *L'invention du quotidien*, met en opposition le regard du voyeur et celui du marcheur pour parler de l'illisibilité de la ville. D'un côté, il y a le *up*, d'où l'on a une vision d'ensemble de la ville, sans pour autant voir effectivement la mémoire dans les bâtiments, car on n'arrive même pas à distinguer l'âge des constructions ; hauteur d'où l'on a une vision divine, sans percevoir l'omniscience des rapports humains, sans

comprendre la pulsation citadine. D'un autre côté, il y a le *down*, où l'on trouve des « marcheurs, *Wandersmänner*, dont le corps obéit aux pleins et aux déliés d'un " texte " urbain qu'ils écrivent sans pouvoir le lire » (CERTEAU, 1990, p. 141). Sur ce point, on perçoit un rapprochement entre les éléments corporels, dont nous parlions ci-dessus, impliqués dans cette quête de la lecture de la *ville écrite par la pierre* : les mains – qui touchent et écrivent ; les yeux – à travers le regard du haut ou d'en bas ; et les pieds, qui arpentent ou déambulent. Marcher est d'ailleurs un art, celui d'écrire une trajectoire, de tisser et de se créer une compréhension de la ville.

Toujours en ce qui concerne la rivalité des modes d'écriture de la ville (BARTHES, 1985), on peut parler de l'écriture sur le papier, que j'envisage en tant que document de registre aussi bien que support artistique : les images (photos, vidéos) et les pages mêmes d'une littérature géo-poétique. Pourtant, l'image et le texte ne sont qu'une représentation de la ville, non la ville en tant que telle. Comme le rappelle Calvino, il ne faut pas confondre la ville avec son discours. Cela veut dire que la lecture de son discours n'est qu'un élément dans un univers de traits inassignables. Il ajoute pourtant qu'entre la ville et son discours, il existe un rapport. Il faut être conscient qu'essayer d'appréhender la ville pierre ou, et surtout, la ville papier, signifie n'avoir accès qu'à cet éclat de verre, à un tout petit bout de cet ensemble brisé à l'origine.

Cet espace que l'on veut interroger n'est pas uniquement la pierre. Selon Calvino (1992), dans le livre *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*, la ville comporte une tension entre le cristal et la flamme. Le cristal correspond à une certaine rationalité géométrique, le noyau qui, malgré sa mutabilité, reste dur ; la flamme, quant à elle, correspond à ce qui donne âme au cristal, c'est l'enchevêtrement des relations. Cet article n'a pas pour but de faire penser la littérature, l'art ou la ville de façon autonome, mais de nous comprendre nous-mêmes – des êtres citadins, traversés par les discours d'une écriture et d'une écriture picturale urbaines – à travers cet enchevêtrement des relations qu'on établit entre nous et avec la ville. Cette enquête personnelle s'avère importante étant donné que nous sommes des êtres brisés, scindés, morcelés, dispersés, émiettés, pour résumer, nous sommes un double de cette ville moderne que nous habitons. La comprendre équivaut à nous comprendre nous-mêmes. Selon Gomes (1994, p. 78), dans l'œuvre *Todas as cidades, a cidade : literatura e experiência urbana* [Toutes les villes, la ville : littérature et expérience urbaine], « [l']incertitude à propos de la signification de nombreux fragments simultanés ; la perte, en ce qui concerne les habitants, de l'habileté à s'interpréter soi-même et interpréter l'environnement [...] »¹ figurent parmi les symptômes intensifiant un chaos qui indique l'illisibilité des mégapoles contemporaines. Peut-être que la suppression de quelques-uns de ces symptômes à travers, par exemple, la reprise de l'habileté pour s'interpréter, nous conduira à la lisibilité de la ville. Nous pensons que les arts en général et, notamment, la littérature peuvent nous rendre moins aveugle à nous-mêmes et à notre territoire.

¹ Traduction libre de : « [...] a incerteza sobre a significação de muitos fragmentos simultâneos; a perda por parte de seus habitantes da habilidade de interpretar a si próprio e o entorno [...] ».

III. LE PARCOURS LITTÉRAIRE DE L'ENQUÊTE

Afin d'éclairer cette enquête personnelle et aussi collective que nous qualifions de « recherche sur la ville » ou de « tentative de lecture de la ville », nous proposons de parcourir deux textes littéraires brésiliens des années soixante-dix et quatre-vingt. La deuxième partie de cet article commence par examiner la nouvelle « Le plus grand pont du monde », de l'écrivain et journaliste Domingos Pellegrini, publiée en 1977. Ensuite, il s'agira d'interroger celui qui voit dans l'acte de marcher un art – Rubem Fonseca, l'écrivain du crime – et son livre *Du grand art*, publié en 1983.

« Le plus grand pont du monde » est le récit, à la première personne, d'un personnage qui n'est pas nommé. Le récit part d'une perte, d'une absence, car l'élément qui le déclenche est la disparition d'un outil de travail très cher à ce personnage. Il commence à se souvenir et essaie de reconstituer, à travers cette mémoire, l'incident qui l'a séparé de sa pince jaune. Lui et d'autres électriciens ont été embauchés pour la construction d'un pont reliant la ville de Rio de Janeiro à celle de Niteroi. Les personnages sans nom effectuent leur voyage vers le chantier dans un camion jaune comme l'outil perdu au début du récit. Enchevêtrés à l'arrière du véhicule, ils sont réduits aux parties de leurs corps au moment où ils profitent du déplacement pour dormir : « [...] tout le monde embrouillé, genou avec tête, coude avec cou. »² (PELLEGRINI, 2000, p. 367).

L'auteure Flora Sussekind (2005), dans son article « Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana » [Déterritorialisation et forme littéraire. Littérature brésilienne contemporaine et expérience urbaine], explique que l'expérience urbaine brise l'individu et le soustrait à un territoire auquel il n'appartenait déjà plus. Fruit de la violence – physique ou symbolique – qui émerge dans la ville, l'individu commence à être représenté dans la littérature, toujours selon Sussekind, de manière lacérée, brisée. Les représentations guignolesques sont le comble de cette violence qui désagrège, surtout en ce qui concerne la littérature brésilienne des années soixante-dix, dans un contexte dictatorial.

Le chantier pour la construction de ce pont fonctionnait comme une micro-ville contenue dans la « vraie » ville. Pourtant, les conditions de logement n'y étaient pas plus salubres. Les électriciens vivaient dans des habitations qui puaien, au sol couvert de crachats et plein de cheveux, avec des lits superposés dont les matelas étaient mouillés par les serviettes oubliées et, de plus, les fenêtres fermées rendaient l'atmosphère toujours étouffante. Cette renonciation aux soins d'hygiène contribuait à la déshumanisation des personnages. D'ailleurs, ils agissaient comme des bêtes lorsqu'ils se traitaient avec hostilité en se pinçant les oreilles ou les mamelons pour s'assurer qu'ils étaient encore éveillés et vivants.

² Traduction libre de « [...] todo mundo embolado, joelho com cabeça, cotovelo com pescoço ».

Ce chantier fonctionnant comme le double de la ville, espace de travail et d'annulation, montre bien comment l'homme perd ses traits d'individualité et se dissout dans la foule. Le seul personnage qui est d'ailleurs nommé dans le récit est celui qui avait été renvoyé – il s'agit d'Arnaldo. On peut comprendre qu'il faut sortir de la ville pour exister et pour se différencier. Mais comment sortir d'une ville sans tomber dans une autre ? Ou, selon Gomes (1994, p. 64), l'individu « est dans la ville comme dans un labyrinthe, il ne peut en sortir sans tomber dans une autre, identique bien que différente »³.

Ce pont, qui était tellement long qu'on ne pouvait pas le voir jusqu'au bout, est devenu visible de la hauteur d'un réverbère sur lequel a grimpé le personnage narrateur. Depuis le haut, il a vu plusieurs hommes qui ressemblaient à des fourmis inquiètes courant pour achever leurs travaux ; ou comme des médicaments pour ne pas dormir, plongés dans le café de la nuit. De cette position, le narrateur devient le *voyeur* de Certeau (1990), qui a l'impression de connaître la ville, puisqu'il croit la voir, mais qui se dérobe à l'enchevêtrement des relations humaines – ou inhumaines, parce que les hommes sont réduits à des insectes. Pourtant, c'est ce recul et ce démêlement qui rendent ce narrateur davantage sensible à sa situation inhumaine, bien que ce ne soit que pour quelques minutes.

Plutôt que de parler d'une *vision d'aigle* ou de *souris*, d'un haut ou d'un bas, nous voudrions parler d'une relation entre l'être et la ville, de l'espace ou du non-espace de ces *flammes*. Calvino (1974, p. 18), à propos de la ville Anastasie, dit que celui qui travaille toute sa journée à produire un seul désir – par exemple, celui qui taille les agates – croit jouir de toute Anastasie alors qu'il en est seulement l'esclave. Il en est de même pour les personnages de cette nouvelle de Pellegrini. Ils travaillent dans la construction d'un pont – un élément de la ville dont la symbologie est très forte. Il représente une traversée, un changement de position de l'individu et devrait relier deux mondes. Pourtant ces personnages ne peuvent accéder ni à l'un ni à l'autre de ces mondes. Selon le narrateur, à propos d'un autre personnage: « Il a même dit qu'un jour il ne va à Rio que pour voir le pont illuminé ; mais ça j'ai vu un autre jour, dans un magazine »⁴ (PELLEGRINI, 2000, p.373). Revenons à ce que Certeau a déclaré à propos des citoyens qui écrivent un texte qu'ils ne peuvent pas lire et ajoutons que, dans certains cas, il s'agit d'un texte dans lequel ils ne peuvent même pas habiter.

Sortir d'une ville et tomber dans une autre peut correspondre à sortir d'un non-lieu d'appartenance pour retomber dans un autre semblable. D'ailleurs, à la fin du récit « Le plus grand pont du monde », les personnages quittent le chantier et ne rentrent nulle part. Malgré l'envie manifeste de rentrer chez lui, l'un des personnages émigrés du nord-est du Brésil ne revient pas dans sa ville après ce mois de travail. Selon Regina

³ Traduction libre de « [...] está na cidade como em labirinto, não pode sair dela sem cair em outra, idêntica ainda que seja distinta ».

⁴ Traduction libre de « Ele até diz que um dia vai ao Rio só para ver a ponte iluminada; mas isso eu vi outro dia, numa revista ».

Dalcastagnè (2003), dans son article « Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea » [Ombres de la ville: l'espace dans le récit brésilien contemporain], le héros du roman, à la différence de celui du récit épique, ne dispose pas d'un espace auquel retourner après son Odyssée. Il en va de même pour ces personnages qui ne sont pas comme le fils prodigue ; ce sont des voyageurs déterritorialisés, exilés, une métaphore de l'être dans la ville.

La nouvelle de Pellegrini s'achève sur l'inauguration du pont et l'expulsion des personnages du site. Ils ont tous été emmenés sur une plage où ils ont finalement pu prendre une douche et se diluer une fois pour toutes dans l'eau de la mer. Le seul personnage à ne pas y entrer a été le narrateur. Il est resté dans le camion pour chercher son outil disparu – la pince jaune du début du récit – ; vaine tentative de se lier au monde du travail et de ne pas devoir se diluer comme les autres.

Dans le livre *Du grand art*, de Rubem Fonseca, on observe un mouvement semblable de recherche d'un lieu pour soi dans la ville qui n'a pourtant pas été pensée pour accueillir tout le monde. Depuis les premières pages du roman, on voit des individus des bas-fonds qui n'ont pas de place dans la ville de Rio de Janeiro. Pesavento (1999) dénonçait, dans son œuvre *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* [L'imaginaire de la ville: visions littéraires de l'urbain], les transformations que Rio de Janeiro avait subies, depuis la fin du XIXe siècle, parce qu'on cherchait une norme identitaire dont on pourrait être fier. A l'époque, la similarité architectonique entre le Brésil et son ancienne métropole – Portugal – ne plaisait plus à la population et aux gouvernants. Dans ce contexte, Paris surgit en tant que fétichisme, que ville devant être imitée. S'inspirant des renouvellements urbains d'Hausmann, le maire de Rio de Janeiro, Francisco Pereira Passos (surnommé Chico Passos), a décidé d'entamer des travaux dans la ville pour la transformer en un Paris-sur-mer. Le projet avait pourtant des inconvénients, car l'opération de nettoyage n'avait pas été seulement physique mais aussi de mémoire sociale. Selon Pesavento (1999), on a détruit les bidonvilles, les pauvres ont été éloignés du centre-ville et des coutumes telles que marcher pieds-nus ou sans veste ont été interdites. Dalcastagnè (2003, p. 44) affirme que la violence symbolique urbaine entraîne la « ségrégation des pauvres dans les grandes villes, en les chassant de la vue et du paysage des élites »⁵.

Au début du récit de *Du grand art*, on voit des énoncés qui soulignent le besoin de transformation et d'hygiénisation de l'espace urbain : un viaduc passera au-dessus de chez les prostituées. Ce coin de la ville sera nettoyé et, par conséquent aussi les maisons closes, pour laisser un espace libre pour la construction de la *Cidade Nova* :

Les maisons étaient en démolition pour faire place à ce qui s'appellerait la Cité nouvelle. C'étaient des maisons sans étage, avec des portes et des fenêtres à persiennes en bois peintes en bleu, qui donnaient directement sur le trottoir. Tout un côté de la rue était encore intact, la dernière rue de

⁵ Traduction libre de « [...] segregação dos pobres nas grandes cidades, tirando-os das vistas e da paisagem das elites ».

l'ancienne zone de prostitution. On entendait les bruits des machines qui faisaient tomber les murs. La fine poussière ocre des briques écrasées flottait dans l'air chaud. On ne verrait plus de prostituées plaisanter aux fenêtres avec les clients qui passaient. (FONSECA, 1986, p. 11)

Mais pourquoi les prostituées sont-elles enterrées par des viaducs qui, probablement, vont héberger d'autres marginalisés?

Le récit démarre avec le mystère de l'assassinat des prostituées, dont les visages ont été marqués au couteau par la lettre « P ». Le narrateur justifie en ces termes le choix du criminel : « Le fait que ces femmes soient des prostituées n'avait aucune influence sur sa résolution. Simplement, il ne voulait pas prendre de risques, et il choisissait des individus que la société considérait comme rejetables » (FONSECA, 1986, p. 09).

Foucault (1994, p. 238), pour écrire « La vie des hommes infâmes », s'est interrogé sur « la raison pour laquelle on avait voulu empêcher avec tant de zèle les pauvres esprits de se promener sur les routes inconnues ». Les « pauvres esprits » dont il parlait étaient ceux qui avaient fait l'objet d'une intervention après les plaintes de leurs parents, de leurs voisins ou des prêtres, et qui étaient considérés comme inaptes à vivre en société. On ne peut s'empêcher de voir les prostituées représentées dans ce roman, ainsi que les autres pauvres esprits, comme des êtres qui sont également considérés comme inaptes à partager la même société et la même ville que ceux qui sont jugés capables d'y vivre. Des « personnages sans doute misérables », des « hommes obscurs », des « milliards d'existences qui sont destinées à passer sans trace », des « malheureux », des « scélérats » (FOUCAULT, 1994, p. 238, 240-242) ou encore des « millions d'enculés », des « meutes d'indigents » ou de démunis (FONSECA, 1990, p. 16 et 25). Voilà quelques-unes des expressions utilisées pour désigner ces marginalisés.

Le terme « meutes » renvoie, nous semble-t-il, à la réification dont il a été question à propos des personnages de Pellegrini. De sa nouvelle au roman de Fonseca, les gens transitent entre l'état d'insecte et celui d'animal. Dans ces deux textes, la ville assume le rôle d'une superficie d'émergence de personnages « décharnés et à la dérive »⁶ pour reprendre l'expression de Dalcastagnè (2003).

C'est aussi dans cette littérature urbaine qu'on voit le surgissement de professions qui s'établissent en raison du développement de la ville et malgré lui:

La ville comptait une quantité, qu'il n'essayait même pas d'évaluer, de gens susceptibles d'intégrer l'équipe des opérateurs du Bureau central. Pour des raisons évidentes, il en excluait, tout en s'y intéressant beaucoup, les petits voleurs à la tire, les cambrioleurs infantiles, les enfants trafiquants, les agresseurs d'autobus, les pickpockets de foire, la grande légion des délinquants infanto-juvéniles qui, à ce stade initial, pouvaient au mieux faire preuve de hardiesse. Mais il suivait l'évolution de certains, en attendant

⁶ Traduction libre de « descarnadas e sem rumo ».

qu'ils mûrissent et qu'ils aient échappé aux risques quotidiens de leur apprentissage dans la rue. [...] Il cherchait quelqu'un qui ait le véritable instinct de tuer, vu qu'une simple impulsion, tout le monde pouvait en avoir. (FONSECA, 1986, p. 237)

Dans cet extrait, on apprend comment le responsable de l'organisation criminelle, nommée Bureau central, choisissait ses meurtriers. Il convient de souligner, tout d'abord, la profusion de la délinquance dans la ville ; ensuite, il est important de remarquer le rôle d'apprentissage – bien entendu à l'envers – que joue la rue dans la vie de ces gens. Il va de soi que de la rue naît aussi le crime. On aperçoit également le surgissement de la figure du détective, dont les registres les plus récents datent de la fin du XIXe siècle.

Le détective de Rubem Fonseca est un individu hors normes. Impliqué dans une enquête criminelle, il joue moins son rôle d'avocat que celui d'enquêteur, de policier, de justicier autonome. Dans ses errances urbaines, il a accès aux prostituées, aux criminels, aux beuveries nocturnes, dans les différents *bares*, *botecos* et *botequins*. Il remarque également cet urbanisme qui s'applique à effacer la mémoire de la ville :

Je trouvais Wexler accoudé à la fenêtre de notre cabinet. La veille, il avait plu ; à travers l'air limpide, on apercevait, lumineux, les arbres du parc Flamengo, la mer bleu foncé de la baie et la fontaine installée dans l'espace dégagé par la démolition du palais Monroe, où avait siégé le Sénat fédéral quand Rio était la capitale du pays. À gauche, je contemplais la masse des bâtiments de part et d'autre de l'avenue Rio Branco, qui formaient un long canyon de béton. (p. 59)

Le roman policier, et surtout le roman noir, s'avère un support d'une très grande richesse pour l'étude et la tentative de lecture de la ville-canyon de béton et de celle qui est flamme décharnée. Si Gomes (1994) croyait que la connotation de labyrinthe mythique que comporte la ville s'accroissait dans le roman policier, Pechman (2002) croit que le détective, même s'il ne va pas défaire les labyrinthes, apprendra à s'y orienter. Il ne rétablira pas l'ordre ou, selon Crou (2002), il ne va pas redresser des torts. Pour Blanc (1991, p. 267), dans son livre *Polarville : images de la ville dans le roman policier*, « [t]out polar enquête en priorité sur l'assassinat de l'urbain ». Une fois la ville assassinée, que nous reste-t-il ? Devenir son détective et essayer de composer ce puzzle, non pas pour rechercher un coupable, mais plutôt pour une recherche de soi ?

IV. LOIN D'ÊTRE UNE AFFAIRE CLASSÉE...

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, les individus représentés par Fonseca ou les travailleurs de Pellegrini ne sont pas si différents des autres êtres citadins. Finalement nous sommes tous des sujets interlopes et nous ne sommes pas prémunis contre les dangers de la vie urbaine, soit par rapport à la violence, soit par rapport à notre non-espace, effacement, brisement dans la ville. Plus nous essayons de déchiffrer, voire lire, cette ville, plus elle est chiffrée. Pour Gomes (1994, p. 37), « déchiffrer/lire cette ville

est la chiffrer encore une fois, la reconstruire avec des éclats de verre, des fragments, des ratures, des vides, sans jamais la restaurer intégralement »⁷.

Ville-entrailles ; ville-texte en continu ; ville-palimpseste ; ville-puzzle ; ville-enquête ; ville-meurtre ; ville-flagrant « du latin *flagrans, flagrantis*, qui signifie brûlant, qui brûle » (FONSECA, 1986, p. 33). Cerateau (1990, p. 140) s'est demandé « A quelle érotique du savoir se rattache l'extase de lire un pareil cosmos ? ». Elle se rattache peut-être au fait que nous sommes le double de cette ville multiforme : comprendre « le plus démesuré des textes humains » (CERTEAU, 1990, p. 140) revient à nous comprendre nous-mêmes ; excepté que les textes urbain et humain sont des œuvres ouvertes et que leurs enquêtes ne vont pas aboutir.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BARTHES, Roland. *L'aventure sémiologique*. Paris : Édition du Seuil, 1985.
- BLANC, Jean-Noël. *Polarville: images de la ville dans le roman policier*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, 1991.
- CALVINO, Italo, *Les villes invisibles*, Traduit de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Editions du Seuil, 1974.
- _____. *Leçons américaines : aide-mémoire pour le prochain millénaire*. Paris : Gallimard, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Nouvelle éd. Paris : Gallimard, 1990.
- CROU, Christine. « Roman policier et écriture romanesque contemporaine (France, Espagne) », sn, 2002.
- DALCASTAGNÈ, Regina. Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. n°21. Brasília: janeiro/julho de 2003. p. 33-54.
- FONSECA, Rubem. *Du grand art*. Traduction de Philippe Billé. Paris : Grasset, 1986.
- FOUCAULT, Michel. La vie des hommes infâmes. In : *Dits et écrits III 1976-1979*. Paris : Gallimard, 1994. p. 237-253.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Campinas: Casa da Palavra, 2002.

⁷ Traduction libre de : « [...] decifrar/ler esta cidade é cifrá-la novamente, é reconstruí-la com cacos, fragmentos, rasuras, vazios, jamais restaurando-a na íntegra ».

PELLEGRINI, Domingos. A maior ponte do mundo. In: MORICONI, Ítalo (org.). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva LTDA, 2000.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Rio de Janeiro: uma cidade no espelho. In: *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999.

SUSSEKIND, Flora. Desterritorialização e forma literária. Literatura brasileira contemporânea e experiência urbana. In: *Literatura e sociedade*. nº8. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 2005.