



# *Modernity in Crisis – Representing the City in the Novel*

#02

2022

*Edited by Aliette Ventéjoux & Charlotte Wadoux*

Les Cahiers  
Traits-d'Union





04

Remerciements

06

Éditorial

Aliette Ventéjoux & Charlotte Wadoux

14

## DECIPHERING THE CITY

15

À la recherche du temps et de l'espace perdus :

Le vertige de la flânerie dans *The Wrecker* de Robert Louis Stevenson

Flora Benkhodja

30

London's Burning:

Urban Crisis in Derek Raymond's *Factory* Series

Julien Campagna

# Sommaire



42 /

## THE CITY AS THE LOCUS OF A QUEST FOR IDENTITY

43 /

**À l'ombre de Manchester :**  
La quête des origines de Jeannette Winterson  
Isabelle Le Pape

53 /

The Mutations of the City in Moshin Hamid's *Exit West* (2017)  
Maelle Jeanniard du Dot

64 /

## BEYOND THE CITY

65 /

**L'autoroute et le labyrinthe :**  
Le Londres révolutionnaire de G.K.Chesterton (1874-1936)  
Charlotte Arnautou

77 /

**Excavating the Urban Apocalypse**  
in Contemporary North American Literature  
Héloïse Thomas

89 /

Biographies des auteurs

# Remerciements

Le travail qui suit a été rendu possible par le laboratoire de recherche « 19-21 » (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, EA Prismes) et s'inscrit dans les réflexions du laboratoire autour de la question de la crise en littérature. Nous remercions tout particulièrement les professeurs Marc Porée et Isabelle Alfandary, directeurs de 19-21 lors de la journée d'étude qui s'est tenue en 2018, de nous avoir fait confiance et d'avoir permis l'organisation de la journée d'étude qui s'est tenue à Paris en 2018 dont voici une partie des actes. Nous remercions également Alexandra Poulain et Bruno Poncharal, directrice et directeur adjoint de l'unité de recherche PRISMES, et l'ex-ED 514 EDEAGE (aujourd'hui ED 625 MAGIIE) de l'université Sorbonne Nouvelle.

Nous remercions l'association Traits-d'Union et les presses Universitaires de la Sorbonne Nouvelle Paris 3 de nous avoir fait confiance pour ce deuxième numéro d'une série qui, nous l'espérons, sera des plus fructueuses.

Nos remerciements vont aussi à notre comité scientifique : Sophie Chapuis (Maîtresse de conférences, Université Jean-Monnet, ECLLA), Nolwenn Corriou (Docteure de l'Université Sorbonne Nouvelle, PRAG à l'Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne), Caroline Dauphin (Docteure, Université Sorbonne Nouvelle, ED 625, PRISMES), Estelle Murail (Docteure de l'Université Paris Diderot et de King's College, MCF à l'Institut Catholique de Paris), Claire Poinsot (Docteure de l'Université Sorbonne Nouvelle, PRAG à l'Université Paris 1), Caroline Pollentier (Maîtresse de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle), Céline Prest (Docteure de l'Université Sorbonne Nouvelle, Professeure agrégée au lycée Blomet) et Dennis Tredy (Maître de conférences à l'Université Sorbonne Nouvelle).

Leur travail a été des plus rigoureux et soigneux.

Nous remercions bien évidemment nos auteur·e·s qui permettent à ce numéro d'exister.

Nous tenons enfin à remercier Simon Cacheux qui a conçu la couverture de cet ouvrage.

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

**Sophie Chapuis**, Maîtresse de conférences, Université Jean-Monnet, ECLLA |  
**Nolwenn Corriou**, Docteure de l'Université Sorbonne Nouvelle, PRAG à l'Université Panthéon-Sorbonne | **Caroline Dauphin**, Docteure, Université Sorbonne Nouvelle, ED 625, PRISMES | **Estelle Murail**, Docteure de l'Université Sorbonne Nouvelle et MCF à King's College, Institut Catholique de Paris, LARCA | **Claire Poinsot**, Docteure de l'Université Sorbonne Nouvelle, PRAG à l'Université Panthéon Sorbonne | **Caroline Pollentier**, Maîtresse de conférences, Université Sorbonne Nouvelle, PRISMES, ED625 MAGIIE | **Céline Prest**, Docteure de l'Université Sorbonne Nouvelle, Professeure agrégée au lycée Blomet, PRISMES | **Dennis Tredy**, Maître de conférences, Université Sorbonne Nouvelle, PRISMES, ED625 MAGIIE

**Numéro évalué par le comité de lecture des Presses Sorbonne Nouvelle.**

**Avec le soutien de l'EA 4398 PRISMES (19-21), de l'école doctorale ED 122 et de l'EA 3979 LECEMO de l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3.**

**CONCEPTION GRAPHIQUE ET MISE EN PAGE : Inès Prévot**

**ILLUSTRATION DE COUVERTURE : Sky Paper, copyright Simon Cacheux**

**Dépôt légal :** à parution. **ISSN :** 2534-5265

# Editorial

## Modernity in Crisis – Representing the City in the Novel

**Aliette Ventéjoux** (*Université Caen Normandie*)  
**& Charlotte Wadoux** (*Université Sorbonne Nouvelle Paris 3*)

The city and its representation in literature and in the arts have been the focus of numerous publications in recent years<sup>1</sup>. Such an interest speaks to our ever-growing sense of urbanity which in turn is itself intrinsically linked to our sense of modernity. This connection was pinpointed by Walter Benjamin in his collection of essays *Arcades* in which the German philosopher is struck by the relation between the city and the novel which he sees as the expression of the experience of modernity, or, to be more precise, of the shock (and the crisis) of modernity<sup>2</sup>. In the late eighteenth and early nineteenth century, the Industrial Revolution brought many a transformation amongst which a massive demographic movement from the countryside to urban spaces in European countries as well as in America. As the city was booming, so a new genre emerged, that of the novel as Ian Watt notes<sup>3</sup>. The novel and the city thus seem to have been linked from the start, the novel becoming the voice of the chaos reigning in the streets, forging what Robert Alter calls “an intimate relation”<sup>4</sup>. In the novel, the city is no longer merely a space but turns into a place. The distinction is borrowed from cultural geographer Yi-Fu Tuan for whom space denotes the environment that surrounds us while place is constructed as and is the centre of set values influenced by culture, society and memory<sup>5</sup>. For David Lodge, the birth of a sense of place in the representation of cities in the novel starts

with Charles Dickens<sup>6</sup>. Dickens is perhaps the Victorian figure the most in tune with changes in the city: his works contributed to shape and map the city, so much so that his name was turned into an adjective to describe the uncanny yet sublime squalor of the transforming city. The following collection of essays not only wishes to address the representation of the city in novels, but questions the notion of a city in crisis related to a certain sense or experience of modernity.

Novelists and thinkers have been struck by the *topos* of the unintelligible city which, in the nineteenth century, gave rise to a sense of threat, as a sort of alienation. For Alexandra Warwick,

by the end of the century the city has become its Other, dominantly figured as labyrinth, jungle, swamp and ruin, and described as blackened, rotten, shadowed and diseased. Most importantly perhaps, this city of dreadful night is populated by others who threaten to overrun or undermine the fabric of the imperial metropolis<sup>7</sup>.

A strong testimony to this alienation is the emergence and strength of an urban Gothic which displaces the uncanny and othering settings of Catholic Italy, Spain or Eastern Europe towards cities, London and Paris in particular. Another response gave birth to the detective novel which, as Carlo Salzani has it, plays on bourgeois anxieties while trying to make the city intelligible<sup>8</sup>. The evolution of these two urban genres reveals two ways of being in the city in the nineteenth century,

opposing two figures, Asmodeus and the *flâneur*<sup>9</sup>. Asmodeus would be on the side of cartographers. The relation between the city and cartography has been the focus of numerous studies, the most noteworthy being Franco Moretti's *Atlas of the European Novel*.

For a few decades, geography studies have been questioning the relation between representation and knowledge. Taking as a starting point Joanne Sharp's drawing "Topographical Survey" (1993), James Duncan and David Ley underline the close relation uniting knowledge and power while reminding us of the importance of the dominating role of the gaze which is inherent to any act of representation<sup>10</sup>. As their study suggests, the gap between geography, which we tend to include within the field of so-called "hard sciences", and literature, this time part of so-called "soft sciences", is not as wide as it might seem at first sight. Indeed, the "crisis of representation" that shook ethnography in the 1980s has led numerous geographers towards the side of hermeneutics as is the case of Duncan and Ley<sup>11</sup>.

What this model of academic work suggests is not a mirroring of the extra-textual within the text, but rather re-presentation, the production of something which did not exist before outside the text. This process of academic production is essentially disruptive of the extra-textual world<sup>12</sup>.

This model is of interest for literary studies since it interrogates the way the world is represented in texts thereby questioning the role of interpretation as a selective process: "Both the inter-textual and extra-textual fields [...] [play off and] define the possibilities of interpretation. As such, the world within the text is a partial truth, a transformation of the extra-textual world, rather than something wholly different from it<sup>13</sup>." Re-presenting a space thanks to a map or text therefore always entails a form of deciphe-

ring. Mapping in text might thereby be construed as an attempt to make sense of a somewhat disorderly space hence the ongoing idea that the city in literature always seems quite unreadable, palimpsestic and distorted by labyrinths. This endows the city with a form of unknowability which is itself inherent to the interpretative act since "representation is not only a collective but also an iterative process<sup>14</sup>." The present issue taps into this mimetic crisis and its effect on hermeneutics.

Traditionally, the gaze is perceived as that of the European, white male, a notion that is increasingly being challenged especially regarding the figure of the *flâneur*. If the *flâneur* has been a topic much written about too, we might consider here Lauren Elkin's recent book *Flâneuse* which offers a feminist response to Benjamin's utterly male *flâneur*<sup>15</sup>. The *flâneuse* allows for an embodied relation to the city, opening a dialogue or rather occasioning an encounter with the past. In a section devoted to London, Elkin claims that she "wanted to see London as Woolf had seen it" but her quest fails as Woolf's house in Bloomsbury square is nowhere to be seen, replaced by "a modern glass-and-brick building, institutional, vaguely medical looking." Elkin's encounter with the city and Woolf has to go through a roaming in the Bloomsbury and Elephant and Castle areas, a roaming which opens up her knowledge of Woolf: "reading this I realise how far I've come from the day in June 2004 when I stood in Tavistock Square and wondered which house was Woolf's. Then, I couldn't have pointed to Elephant & Castle on the map. Now, I have an intimate knowledge of and great fondness for south-east London<sup>16</sup>". With the modernists, the depiction of the city departs from Victorian representations, the experience of the city finds a new expression in the fragmented vision that is offered by the stream of consciousness in *Ulysses*<sup>17</sup> or Woolf's "myriads of impressions" for instance<sup>18</sup>.

But it truly is in contemporary literature that the representation of the city in crisis becomes a ubiquitous topos hence its centrality in postmodern or postcolonial works: “[cities] may be unknowable, or construct specific forms of mood and subjectivity; they both break down communities or create the conditions for multi-culturalism; they are marked by a distinctive architecture which they nonetheless exceed, and they produce specific spaces<sup>19</sup>. ” Examples of these portrayals abound amongst which are Angela Carter’s neo-Gothic jungle of New York in *The Passion of the New Eve*<sup>20</sup>, Peter Ackroyd’s generically hybrid biography of London<sup>21</sup>, or Don DeLillo’s painting of New York after September 11, 2001<sup>22</sup>. The city thus seems to locate the subject, an aspect which is at the centre of the second part of this collection of essays.

This issue is also of paramount importance for postcolonial studies. Indeed, postcolonial writers appropriate the Western city as illustrate the fragmented memories of Bombay in Salman Rushdie’s novels or the imaginary London of V. S. Naipaul in *The Enigma of Arrival* (1987): “The London I knew or imaginatively possessed was the London I had got from Dickens. It was Dickens – and his illustrators – who gave me the illusion of knowing the city<sup>23</sup>. ” The Western city is thus mediated to former colonies and the encounter with the actual place comes as a shock because of a gap or a discrepancy that contradicts expectations. Postcolonial encounters with the city thus seem to point out an ontological and/or epistemological crisis in relation to the city: the city never is what it first seemed to be. The city is thus considered as a fascinating subject and is evidence of an ontological crisis of the subject who tries to reconstruct his/her identity thanks to pieces of maps, postcards, or other materials. The (post)colonial city is marked by the empire: Elizabeth Ho notes the

haunting presence of Queen Victoria’s statues in the city-scape of Asian cities such as Hong-Kong, underlining the idea that the city may also be the locus of dominance in these ambivalent site of memory<sup>25</sup>. Furthermore, postcolonial and postmodern representations of cities and, to be more accurate, of metropolises, beg the question of global cities, cities the size of which creates an uncanniness surpassing the Gothic feel of nineteenth-century London.

However, the city is as much shaped by writers as it is by politics, as can be seen through the effect of Thatcher on London which strengthened the gap between social classes and races or, more recently, the architectural changes resulting from the organization of Olympic games, creating new spaces and reinventing already existing ones which all echo, to a certain extent, the sanitization movements led by Chadwick in London and Haussmann in Paris in the nineteenth century<sup>26</sup>. Recently, “Yellow Jacket” riots in the streets of Paris that started in 2018 have also changed the relation to the city and one can notice that a literature about these changes has already started to emerge<sup>27</sup>. Today as in the late eighteenth century, the city seems to have always been the repository of social claims that it self-generated. Writers are prompt to react to such changes and policies as can be seen in the last section of this collection which focuses in part on the interrelation between politics and urban architectures.

Last, but not least, changes happening in the contemporary city will be questioned, be they the consequence of natural or human catastrophes (hurricanes, terrorism, wars, nuclear accidents, etc.). One of the first responses to catastrophe is often the reinforcement of surveillance (for example the *Patriot Act*, October 2001), with a colossal impact on the way people apprehend the city. For instance, one can question the changes linked to

the effects of the increase in surveillance following terrorist attacks (9.11 in New York, 7.7 in London), addressing among others the questions of the circulation in the city, or the importance of technology. At a time when the city is submitted to terrorist attacks and some of its inhabitant feel no longer safe, literature helps apprehend the phenomenon and reclaim the cityscape. The gaze of the Other and the gaze of the camera participate in reshaping the city, which has now to be apprehended as a new surveilled space. Regaining an apparent normality after the shock of the apocalypse, the city goes through different mutations that make it an unfamiliar and unwelcoming place. Recently the city has been marked by an eerie emptiness, due to the Covid19 pandemic and the decision of several countries to declare lockdown. Cities have first been emptied out before reimagining their circulation; the *flâneur* has become obsolete and replaced by queuers. This question will not be tackled in this issue, but it reminds us of the fragility of the city.

Thus, the global cities dealt with in this work are confronted with crises that take different shapes, going from a turning point to a catastrophe, or even the apocalypse. Crises are understood here not only as decisive moments, but also as a crucial time or state of affairs in which a decisive change is impending<sup>28</sup>. In the novels under study, crises are social or political, but they all focus on the city as global entity. Crises sometimes turn into catastrophes, in that they operate both as a beginning and an end, allowing a remapping of the city. For Anne-Marie Mercier-Faivre and Chantal Thomas, “[w]riting about catastrophes [...] interrogates the duration of civilisations, especially the one we live in [...]. Writing can draw a link between past and present disasters which may prevent future ones from happening [...]”<sup>29</sup>. And indeed, going from crises to catastrophe to the apocalypse, the authors of this collection

explore new ways of reading the city in troubled times, in a timespan going from the 19<sup>th</sup> to the 21<sup>st</sup> century.

We are honoured to present the work of young researchers who focus their research on the city in crisis, a *topos* which has been present in novels from picaresque adventures in *Moll Flanders*<sup>30</sup> to the fragmented vision given by Zadie Smith in *NW*<sup>31</sup>, without forgetting the representation of revolution in Dickens's *A Tale of Two Cities*<sup>32</sup>. The papers of the following issue not only tackle the various ways in which the city is represented in fiction but also tap into issues linked to modernity and so-called progress which, in a domino effect, raises issues about identity and our being in the world.

In a first part, Flora Benkhodja and Julien Campagna offer ways of deciphering the city. The labyrinth is at the centre of Flora Benkhodja's paper which offers an original take on one of Robert Louis Stevenson's collaborative work, *The Wrecker* (1892)<sup>33</sup> which tells of Loudon Dodd's adventures in Paris. Benkhodja investigates the palimpsestic construction of the city as Dodd's experience of the city is shaped by both his readings of Balzac and the slumming trope that emerges with prince al Rashid in the *Arabian Nights*. Benkhodja argues that Stevenson thus uses literary “lieux communs” to better debunk and parody them and thereby teasing the reader with a sense of anxiety. Indeed, as Dodd gets lost in his hotel, the central focus of Benkhodja's argument, architecture turns into a claustrophobic and labyrinthic space, a nonsensical maze of stairs reminiscent of Dante and Piranesi.

Hellish images of the city pervade Derek Raymond's last noir fiction series, The Factory Series, on which Julien Campagna focuses. Following from Jean-Pierre Manchette's idea that noir fiction is “literature for times of crisis<sup>34</sup>”, Campagna looks at London from the viewpoint of the Sergeant, the anonymous detective of the series.

Campagna's main contention is that Raymond's noir fiction responds to the social, economic and political crisis of the 1980s by giving birth to "a post-modern detective deprived of a name, an identification or characterisation<sup>35</sup>" to parallel the way in which the city has become unfathomable. For Campagna, Thatcher's politics led to a loss of solidarity and community which resulted in more racial and social segregation which in Raymond's novel "doomed to eternally repeated destruction, violence and filth<sup>36</sup>". The city thus turns into a "cemetery of hopes", an urban Hell from which the urban killer emerges, an "abject man" or "human reflection of an abandoned and internally destroyed and decadent city, revelling without any self-consciousness in its filth and monstrosity<sup>37</sup>".

In a second part, urban and identity crises are explored, and the city is depicted as the locus of a quest for identity. As Karolina Golimowska reminds us, "[t]here is [...] a strong relation of interdependence between an individual and the city which influences the construction and identification of the 'self'.<sup>38</sup> Building one's self is strongly linked to the geographical space and characteristics of the city where one grew up. This link is explored in Isabelle Le Pape's paper. Taking an interest in Jeanette Winterson's novels *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985)<sup>39</sup> and *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (2011)<sup>40</sup>, she shows how the city of Manchester, which played a huge part in the childhood of the author, embodies the quest for identity of the tortured teenager. The trauma experienced by the young woman has a powerful connection to the city, which appears through the remembering of the riots of the working class during the nineteenth century.

As identity builds itself through the changes of the city, it becomes clear that several authors choose to depict a malleable city, transforming and evol-

ving through times which turns into a place of revelation in the biblical sense. This is what Maëlle Jeanniard du Dot scrutinizes in her article "The Mutations of the City in Mohsin Hamid's *Exit West*". Not only does she analyse how Mohsin Hamid's narratives depict the city as a place of encounter, but also how the narratives interact with the city, not as a centre of power or a mere backdrop, but as a lens through which the contemporary world can be grasped. This leads her to discuss Hamid's aesthetics of the shifting gaze, which unfolds through the perspective of migrant characters and playful narrative voices. Relying on the description of light and darkness in the city, the trope of anamorphosis calls upon the reader's own understanding of what being a contemporary means, and questions Giorgio Agamben's definition of the contemporary as "[...] struck by the beam of darkness that comes from his own time<sup>41</sup>." Like the unnamed city in which *Exit West*<sup>42</sup> initially takes place, the contours of those cities can only temporarily be drawn and are always subject to transformation in narratives.

Finally, Charlotte Arnautou and Héloïse Thomas take us beyond the city, in that they deal with dystopic cities, post-apocalyptic cities, or cities as battlefields. As Christian Gutleben and Marie-Luise Kohlke observe: "Writing about cities, or rather writing cities, necessitates a figurative language and, inevitably, the resort to topological discourse<sup>43</sup>." Such tropes are the city as labyrinth, Hell or palimpsest. The last part of this collection concerns the city as a destroyed place, engaging with these baffling labyrinths and loss of clear landmarks.

Héloïse Thomas argues that cities in twenty-first-century literature highlight the ways in which the apocalypse is embedded in North American spatial configurations. North American cities are perpetually in crisis: they stage grandeur and decay on a transna-

tional scale, and call for a redefinition of what it means to be human. They also contain archaeological layers of history, as with a palimpsest, and embody the need to narrativize the past into History: as such, they reveal that the apocalypse is not a final, future event, but one that has already happened and is integral to the national constructions to which those cities belong. In this perspective, Thomas offers close readings of Karen Yamashita's *Tropic of Orange* (1997)<sup>44</sup>, Teju Cole's *Open City* (2011)<sup>45</sup>, Cathy Park Hong's *Dance Dance Revolution and Engine Empire* (2007)<sup>46</sup>, and Emily St. John Mandel's *Station Eleven* (2014)<sup>47</sup>. These novels and narrative poem sequences, all anchored in the aftermath of the apocalypse, provide insight into how the modernity of the new millennium positions cities as prime sites to dismantle and reconfigure personal and national identities. The representation of cities in twenty-first-century literature in the US reflects broader concerns about the effectiveness of 'apocalypse' as a viable tool to think through the major transformations that historical consciousness has undergone over the past decades in the country. That is, cities, as heterogeneous and highly unstable spaces, that could even be cha-

racterized as monstrous, materialize our ever-evolving relationship to History. They materialize the evolution of inequalities based on race, gender, class, etc. through architecture and urban development policies, they materialize the process of turning the past into History. North American cities, and in particular US cities, are post-apocalyptic in the sense that they accumulate the material marks of previous apocalypses that have congealed into History.

Finally, Charlotte Arnautou offers to focus on a dystopic fable, *The Napoleon of Notting Hill* (1904)<sup>48</sup>, a fiction written by G.K. Chesterton. Arnautou thus reminds us that Chesterton is, above all, one of London's writers alongside Dickens and Peter Ackroyd. She argues that Chesterton offers an intimate commentary on modernity as Chesterton's imagination is shaped by the city and its transformation in the late 19<sup>th</sup> century so that London is no mere setting but "un fabuleux organisme vivant" ("a fabulous living organism")<sup>49</sup>. What is at stake in her reading of Chesterton is the way in which the city turns into a battlefield opposing a kind of modernity that sets humanity aside to preserve order against a kind of modernity in which humans can resist

<sup>1</sup> See for instance: Beville Maria, 'Zones of Uncanny Spectrality: The City in Postmodern Literature', *English Studies*, 94:5, 2013, pp. 603–617; Flanders Judith, *The Victorian City: Everyday Life in Dickens's London*, London, Atlantic Books, 2013 [2012]; Nead Lynda, *Victorian Babylon: People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*, New Haven; London, Yale University Press, 2000; Thornton Sara, *Advertising, Subjectivity and the Nineteenth-Century Novel: Dickens, Balzac and the Language of the Walls*, Basingstoke; New York, Palgrave MacMillan, 2009; Wolfreys Julian, *Writing London: The Trace of the Urban Text from Blake to Dickens*, vol. 1, Basingstoke, Macmillan Press, 1998. Mullin Katherine, "Cities in Modernist Literature" in "Discovering Literature: 20<sup>th</sup> century" website, 25 May 2016, <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/cities-in-modernist-literature>, last accessed 31 May 2020. Harding Desmond, *Writing the City: Urban Visions and Literary Modernism*, New York & London, Routledge, 2003. Golimowska Karolina, *The Post-9/11 City in Novels: Literary Remappings of New York and London*, Jefferson, Mc Farland & Company, Inc., 2016. Neculai Catalina, *Urban Space and Late Twentieth-Century New York Literature. Reformed Geographies*, New York, Palgrave Macmillan, 2014. Wilhite Keith, *The City Since 9/11. Literature, Film, Television*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2016. Wirth-Nesher Hana. *City Codes: Reading the Modern Urban Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996. Ball John Clement, *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*. University of Toronto Press, 2004.

<sup>2</sup> Benjamin Walter, *The Arcades Project*, tr. Howard Eiland and Kevin McLaughlin, Cambridge, Massachusetts; London, England, The Belknap Press of Harvard University Press, 1999 [1982], p. 383.

<sup>3</sup> Watts Ian, *The Rise of the Novel*, Berkeley; Los Angeles, University of California Press, 2000 [1957].

<sup>4</sup> Alter Robert, *Imagined Cities: Urban Experiences and the Language of the Novel*, New Haven; London, Yale University Press, 2005, p. ix.

- <sup>5</sup> Tuan Yi-Fu, *Sense and Place: The Perspective Experience*, Minneapolis, Minnesota; London, University of Minnesota Press, 1997, pp. 4-5.
- <sup>6</sup> Lodge David, *The Art of Fiction*, London, Penguin Books, 1992, p. 57.
- <sup>7</sup> Warwick, Alexandra, "Victorian Gothic" in *The Routledge Companion to Gothic*, ed. Catherine Spooner and Emma McEvoy, London and New York, Routledge, 2007, p. 34.
- <sup>8</sup> Carlo Salzani "The City as Crime Scene: Walter Benjamin and the Traces of the Detective", *New German Critique*, n° 100, 2007, pp. 165-187. JSTOR, [accessed 29 May 2020], [www.jstor.org/stable/27669191](http://www.jstor.org/stable/27669191), p. 114.
- <sup>9</sup> See on this Estelle Murail (*On the one hand, there is the all-encompassing aerial viewpoint of the map-makers and city planners, which renders the city legible and comprehensible, which one might compare to the gaze of Asmodeus, the omniscient devil. On the other hand, there is the walker's perception of space at ground-level which inevitably remains illegible and has to be apprehended through a rhetoric of walking. Many urban narratives of the period adopt both types of gazing, and the omnipresence of both Asmodeus and the flâneur in urban discourse seems to be a symptom of this ideal of transparency.*) In 'The Flâneur's Scopic Power Or the Victorian Dream of Transparency', *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, n°77, 2013, [accessed 15 March 2018], <http://journals.openedition.org/cve/252>, p. 3.
- <sup>10</sup> Duncan, James and David Ley, "Introduction: Representing the Place of Culture" in Place/Culture/Representation, New York, Routledge, 2005 [1993], pp. 3-4.
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> *Op. cit.* p.9.
- <sup>13</sup> *Ibid.*
- <sup>14</sup> *Op. cit.* p.10: "The reader (by reordering the relationship between the text, the extra-textual and the intra-textual) will produce a different interpretation of the text than that which the author intends, thereby extending the hermeneutic cycle."
- <sup>15</sup> Elkin Lauren, *Flâneuse*, London, Chatto & Windus, 2016.
- <sup>16</sup> *Op. cit.*, pp. 72-88.
- <sup>17</sup> Joyce James, *Ulysses*, Mineola, New York, Dover Publications, 2009 [1922].
- <sup>18</sup> Woolf Virginia, *Monday or Tuesday*, London, The Hogarth Press, 1921.
- <sup>19</sup> Tambling Jeremy, *Going Astray: Dickens and London*, London; New York, Routledge, 2013 [2009], p. 7.
- <sup>20</sup> Carter Angela, *The Passion of the New Eve*, London, Virago Press, 2012 [1977].
- <sup>21</sup> Ackroyd Peter, *London: The Concise Biography*, London, Vintage Books, 2012 [2010].
- <sup>22</sup> See Don DeLillo, *Falling Man*, New York, Scribner, 2007.
- <sup>23</sup> Rushdie Salman, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981-1991*, London: Vintage Books, 2010 [1991], pp. 10-18.
- <sup>24</sup> Naipaul V.S., *The Enigma of Arrival*, Naipaul, London, Picador, 1987, p. 144.
- <sup>25</sup> Ho Elizabeth, *Neo-Victorianism and the Memory of Empire*, London; New York: Bloomsbury, 2012, pp. 1-4.
- <sup>26</sup> On this, see for instance Lynda Nead's *Victorian Babylon op. cit.* as well as Louis Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses*, Paris, Perrin, 2007, [1958].
- <sup>27</sup> One can for instance mention the following books: Sophie Divry, *Cinq mains coupées*, Paris, Seuil, 2020; Laurent Jeanpierre, *In Girum. Les leçons politiques des ronds-points*, Paris, La Découverte, 2019; Brice Le Gall, Lou Traverse and Thibault Cizeau, *Justice et respect. Le soulèvement des Gilets jaunes*, Paris, Syllepse, 2019.
- <sup>28</sup> Merriam Webster Dictionary.
- <sup>29</sup> "Écrire sur la catastrophe [...] c'est s'interroger sur la durée des civilisations et notamment de celle dans laquelle on vit [...]. Écrire permet de mettre en relation les désastres passés et présents pour éventuellement en prévenir de futurs [...]." Mercier-Faivre Anne-Marie and Chantal Thomas, *L'invention de la catastrophe au XVIII<sup>e</sup> siècle. Du châtiment divin au désastre naturel*, Genève, Droz S. A., 2008, p.23. Our translation.
- <sup>30</sup> Defoe Daniel, *Moll Flanders*, Oxford, Oxford University Press, 2011 [1722].
- <sup>31</sup> Zadie Smith, *NW*, New York, The Penguin Press, 2012.
- <sup>32</sup> Dickens Charles, *A Tale of Two Cities*, Oxford, Oxford University Press, 2008 [1859].
- <sup>33</sup> Stevenson Robert Louis, *The Wrecker*, Stevenson Robert Louis, *The Wrecker*, London etc.: Cassell & Company, 1892.
- <sup>34</sup> Julien Campagna, this issue, p.31. Cf. Manchette Jean-Patrick, *Chroniques*, Paris, Rivages Noir, 2003 [1966]
- <sup>35</sup> *Id*, p.82.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p.34.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, p.37.

- <sup>38</sup> Golimowska Karolina, *The Post-9/11 City in Novels: Literary Remappings of New York and London*, Jefferson, McFarland & Company, 2016.
- <sup>39</sup> Winterson Jeanette, *Oranges Are Not the Only Fruit*, New York, Atlantic Monthly Press, 1987.
- <sup>40</sup> Winterson Jeanette, *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, London, Jonathan Cape, 2011.
- <sup>41</sup> Giorgio Agamben "What is the Contemporary?" in *What Is an Apparatus? And other Essays*, Translation David Kishik and Stefan Pedatella, Stanford, Stanford University Press, 2009.
- <sup>42</sup> Mohsin Hamid, *Exit West*, London, Hamish Hamilton, 2017.
- <sup>43</sup> Gutleben Christian & Marie-Luise Kohlke, 'Troping the Neo-Victorian City: Strategies of Reconsidering the Metropolis', in *Neo Victorian Cities: Reassessing Urban Politics and Poetics*, ed. by Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben, Leiden, The Netherlands, Brill/Rodopi, 2015, p. 1.
- <sup>44</sup> Yamashita Karen Tei, *Tropic of Orange*, Minneapolis, Coffee House Press, 1997.
- <sup>45</sup> Teju Cole, *Open City*, New York, Random House, 2011.
- <sup>46</sup> Park Hong Cathy, *Dance Dance Revolution and Engine Empire*, New York, W. W. Norton & Company, 2007.
- <sup>47</sup> St. John Mandel Emily, *Station Eleven*, London, Picador, 2015 [2014].
- <sup>48</sup> Chesterton G.K., *The Napoleon of Notting Hill*, London, Capuchin Classics, 2008 [1904].

# DECIPHERING THE CITY

# À la recherche du temps et de l'espace perdus

Le vertige de la flânerie dans *The Wrecker* de Robert Louis Stevenson

**Flora Benkhodja** (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

**Résumé :** Dans *The Wrecker*, Robert Louis Stevenson installe temporairement son narrateur et héros américain à Paris. Influencé par ses lectures, Loudon se réinvente en personnage balzacien afin de mener une vie de bohème. Il partage la nécessité de vivre ses fantasmes littéraires sur la scène de la vie, dans ce grand théâtre qu'est la capitale. Au chapitre 2, il rentre soûl dans sa chambre et se rend compte que sa pendule est arrêtée. À la recherche du concierge, il fait alors une expérience vertigineuse : il monte et descend plus d'étages que l'immeuble n'en compte. Je m'intéresserai à l'aspect proto-moderniste du roman dont le chronotope joue à la fois avec l'espace et le temps, grâce à l'expérience d'immersion dans la ville de Loudon, qui navigue de la communion à l'inquiétante étrangeté dans une métropole tantôt accueillante, tantôt labyrinthique, à l'image des gravures du Piranèse, évoquées dans *Le Maître de Ballantrae*, qui reflètent la circularité dans/des récits stevensoniens.

**Mots-clés :** *Mille et Une Nuits*, vertige, errance, labyrinthe, modernité, circularité

**Abstract:** In Robert Louis Stevenson's *The Wrecker*, the American narrator and hero, Loudon Dodd, temporarily settles in Paris. Influenced by his readings, Loudon reinvents himself as one of Balzac's characters in order to lead a Bohemian life. He shares with us the need to enact one's literary fantasies onto the stage of life, in the theatrical city of Paris. In chapter 2, he returns to his hotel drunk and realises that his clock has stopped. Looking for the porter, he experiences a dizzying incident as he climbs up and down more flights of stairs than there actually are in the building. My aim is to highlight the protomodernist aspect of the novel, in which the chronotope plays with both time and space thanks to Loudon's immersion in Paris. The latter oscillates between a welcoming haven and an uncanny labyrinth, exemplified by Piranesi's engravings, which are alluded to in *The Master of Ballantrae*, and which emphasise circularity within and between Stevenson narratives.

**Keywords:** *Arabian Nights*, heights and depths, wanderer, labyrinth, modernity, circularity

**P**ublié d'abord en feuilleton dans le *Scribner's Magazine* avant d'être édité en volume en 1892, *The Wrecker* a été rédigé à quatre mains. En effet, Robert Louis Stevenson s'est associé à Lloyd Osbourne, le fils de sa femme Fanny, pour l'écriture de ce roman hybride ; roman déguisé en étude de mœurs, mais gravitant en réalité autour d'un mystère digne d'un roman policier<sup>1</sup>. Deux autres projets sont nés de la collaboration entre Stevenson et son beau-fils, *The Wrong Box* (1889) et *The Ebb Tide* (1894), dont la matière première provenait originellement de Lloyd mais qui furent tous les deux largement relus et corrigés, voire intégralement réécrits, par Stevenson. Par sa date de publication, *The Wrecker* (traduit entre autres en français par *Le Pilleur d'épaves*) occupe une position intermédiaire et singulière puisqu'il est, au contraire des deux autres romans, le fruit d'une réelle coopération. Ceci explique le long intervalle de trois ans entre la naissance du récit en 1889 et sa publication, du fait notamment de l'éloignement géographique entre les deux hommes.

Le roman retrace les aventures de l'Américain Loudon Dodd, artiste dans l'âme, qui réussit à convaincre son père de le laisser étudier la sculpture à Paris. Il y rencontrera son futur ami et associé Jim Pinkerton, « l'Irrépressible », et les deux hommes quitteront la France pour San Francisco. Là-bas, ils achèteront à prix d'or une épave échouée dans les îles Midway, persuadés qu'elle regorge d'opium. Si Stevenson reconnaît le travail de son beau-fils et leur association dans la trame du récit, il n'en reste pas moins qu'il revendique la paternité seule et entière des passages se déroulant en France<sup>2</sup>. Ayant lui-même vécu à Paris en 1873 et été de passage à Barbizon en 1875, accompagné de son cousin Bob et de ses amis impressionnistes, il s'inspire largement de sa propre expérience afin de retracer la vie de son personnage :

Plus tard, pendant ses années bohémiennes, il vécut sans domicile fixe, passant de chambres d'hôtel en studios d'amis à Paris, campant chez Gosse à Londres, ou chez Colvin, ne faisant plus que de brusques apparitions à Édimbourg, contraint et forcé par ses parents, le plus souvent, goûtant par-dessus tout le bonheur de s'alléger de tout ce qui d'ordinaire vous retient et englue – de s'éprouver ici-bas comme un « voyageur sans bagage ». Il sut dire, plus tard, cette légèreté, cette ivresse bohémienne dans les premiers chapitres de son roman *Les Trafiquants d'épaves* [...]<sup>3</sup>.

Je m'intéresserai d'ailleurs ici plus particulièrement au chapitre 2 du roman, intitulé « Vin du Roussillon ». Après un détour par Édimbourg, qui est la terre de ses ancêtres du côté maternel et qu'il quitte avec un soulagement certain, Loudon s'immerge enfin dans la capitale française : « [...] je quittai Édimbourg [...], simplement ravi d'échapper à une maison plutôt sinistre pour plonger dans Paris, la ville lumière<sup>4</sup>. » Loin de perfectionner ses techniques dans l'art de la sculpture, il profite de son immersion à Paris afin d'y mener la vie de bohème qui l'a tant fait rêver, et qu'il a tant lue et anticipée. Un soir, après avoir bu plus que de raison, Loudon retourne dans son hôtel miteux du Quartier Latin. Il vit alors une singulière expérience : s'apercevant que son horloge s'est arrêtée, il part en vain à la recherche du concierge et descend alors plus d'étages que l'immeuble n'en compte. Essayant par conséquent de retrouver sa chambre, il remonte, là encore, plus d'étages qu'il n'y en a en réalité et se perd. Il finit par entrer dans une chambre au hasard, interrompt une jeune femme en pleine toilette, puis se fait ramener par cette inconnue avant de s'endormir comme un enfant. Cette scène étrange nous est racontée par un Loudon-narrateur qui n'apporte, semble-t-il, ni recul ni résolution à cette affaire ; ainsi, nous essaierons de décrypter ce curieux chapitre en le lisant d'abord à travers le prisme de l'orientalisme de la fin du siècle, puis en abordant le thème de l'errance au sein d'une architecture cauchemardesque et surréaliste.

## ***The Wrecker* comme « Les Mille et Une Nuits de l'Occident », ou Loudon comme héritier de Haroun Al-Rachid**

Avant même de s'installer à Paris, Loudon semble connaître la ville grâce à ses lectures : « À chacun son rêve ; le mien concernait exclusivement la pratique des arts plastiques, la vie d'étudiant au Quartier latin et l'univers de Paris tel qu'il est décrit par ce sinistre sorcier qu'est l'auteur de la *Comédie humaine*<sup>5</sup> ». Cette représentation mentale est née de ses fantasmes littéraires ; son imaginaire a précédé sa présence physique dans la ville et a déjà cartographié les lieux. Il peut nous rappeler à cet égard Jim Hawkins, le jeune héros de *Treasure Island* (1883), qui rêve son aventure sur l'île juste avant de partir la vivre :

[...] [Q]uant à moi, sous la tutelle de Redruth, le veux garde-chasse, je vivais au manoir presque en prisonnier, mais la tête pleine de doux songes, ne rêvant que d'aventures en mer et d'îles étranges et merveilleuses. Je passais des heures entières à méditer sur la carte, me remémorant ses moindres détails. Assis au coin du feu dans la pièce qu'occupait le gardien, j'abordais en songe dans l'île par tous les côtés possibles ; j'en explorais le moindre arpent, j'escaladais mille fois la haute colline appelée la Longue-Vue, d'où je jouissais de superbes panoramas, toujours renouvelés. L'île grouillait parfois de sauvages que nous combattions ; à d'autres moments, elle regorgeait d'animaux féroces lancés à nos trousses. Mais jamais au cours de mes songes, je n'imaginais vivre dans l'île des aventures aussi étranges et tragiques que celles que la réalité devait nous réservier<sup>6</sup>.

Malheureusement pour Jim, la cruelle réalité le rattrapera et le rêve de l'île au trésor se transformera en cauchemar dont le traumatisme subsistera jusqu'aux dernières lignes du récit. Les derniers mots du roman ne sont d'ailleurs même pas les siens mais ceux du perroquet de Long John Silver, qui résonnent encore à ses oreilles<sup>7</sup>. Les visions imaginaires de Jim sont calquées sur ses lectures typiques de *boy's book* et font en fait écho aux propres inspirations de Stevenson qui nous fait part des classiques du genre dans le poème liminaire qui précède le roman, et dans lequel il s'adresse aux anciens enfants qui se sont émerveillés grâce aux récits « de Kingston, de Ballantyne le Brave, / Ou du Cooper des bois et des mers<sup>8</sup> ». Néanmoins, les rêves et fantasmes de Jim se heurtent à la réalité et se muent en désillusion :

Jim continuera de rêver, mais au lieu d'une rêverie active, d'un désir éperdu de voyage, il sera la victime de ses cauchemars, ses « pires songes » (XXXIV, 209) se produisant lorsqu'il entend, la nuit, le ressac terrible de l'île tonner comme dans *Les Gais Lurons*, et la voix du perroquet hurler « pièces de huit ! ». L'Île au Trésor est un songe : rêve heureux d'une aventure projetée, ou rêve horrible de l'aventure passée, jamais l'aventure de Jim Hawkins ne coïncidera avec sa propre réalité<sup>9</sup>.

Dans *The Wrecker*, Loudon partage entièrement cette projection mais, à la différence de Jim, ne connaîtra pas de déception : « Je ne fus pas déçu – c'était impossible car je ne voyais pas la réalité, je l'apportais toute faite avec moi<sup>10</sup> ». Son œil intérieur voyait déjà parfaitement la peinture vive de Paris qu'en avait faite Balzac, et cela avant même de partir. Loudon ne se contente pas de vivre ses rêves ; il voit également la matérialisation de ses fantasmes se concrétiser devant ses yeux : « [...] j'étais désormais un étudiant du Quartier latin, le successeur de Murger, vivant dans la réalité la vie des héros de ces romans que j'avais tellement aimé lire et relire et qui m'avaient fait rêver [...] »<sup>11</sup>. Paris en tant que telle ne l'intéresse guère ; c'est Paris telle qu'elle est décrite par Balzac qui le fait voyager. Les références aux personnages balzaciens sont nombreuses, et Loudon partage son quotidien avec eux :

Z. Marcas était mon voisin dans l'hôtel minable et nauséabond que j'habitais, rue Racine ; je dînais dans une gargote mais en compagnie de Lousteau et de Rastignac ; si un véhicule manquait de m'écraser à un croisement, il était conduit par Maxime de Trailles<sup>12</sup>.

La frontière entre réalité et fiction semble d'autant plus poreuse lorsque, flânant au jardin du Luxembourg, il accole le nom de Lousteau, héros de la *Comédie Humaine*, à celui du poète de Banville, comme si le premier était aussi palpable et réel que le second : « Lousteau et Banville (aussi réels l'un que l'autre) ont écrit des vers assis sur ces bancs<sup>13</sup> » ; mais elle se trouve surtout radicalement abolie dans l'épilogue, lorsque Stevenson lui-même affirme avoir côtoyé son héros : « [...] l'autre jour (à Manihiki, imaginez un peu !) j'ai eu le plaisir de rencontrer Dodd<sup>14</sup> ». Avec cet ultime tour de passe-passe, Stevenson cultive le tourbillon de l'illusion et élaboré son récit comme un trompe-l'œil, « comme s'il voulait conclure son roman vertigineux par un autre vertige, comme si l'auteur avait voulu et pu rencontrer son propre personnage<sup>15</sup> ».

Ainsi, pour vivre à la manière de ses héros, Loudon doit d'abord descendre quelques barreaux de son échelle sociale – avant d'opérer une chute beaucoup plus vertigineuse dans son hôtel. La pauvreté étant inhérente à la vie de bohème, il explique mener une vie misérable par choix :

Comme je l'ai dit, je dînais dans un restaurant minable et vivais dans un hôtel minable : ce n'était pas par nécessité mais bien par sentimentalité. Mon père me versait une mensualité très confortable et ; si j'avais voulu, j'aurais pu vivre dans le quartier de l'Étoile et aller tous les jours à mes cours en voiture<sup>16</sup>.

Ce travestissement du niveau social pour se fondre dans la masse peut nous rappeler une forme d'aventure que menaient les bourgeois en Angleterre au 19<sup>ème</sup> siècle, le « *slumming* », lorsqu'ils « s'encanaill[aien]t en visitant, déguisés, les quartiers pauvres de Londres<sup>17</sup> ». Le « *slumming* » est fortement inspiré des aventures du calife Haroun Al-Rachid des *Mille et Une Nuits* qui, pour tromper son ennui, se déguise afin de se mêler incognito à la populace dans l'espoir de vivre une aventure ou de s'en faire raconter une. Cette comparaison n'est pas innocente dans la mesure où Stevenson, comme nombre de ses contemporains, était si passionné par les *Mille et Une Nuits* qu'il écrivit les *Nouvelles Mille et Une Nuits (New Arabian Nights)* en 1882, et qu'il avait également utilisé la comparaison avec le calife Haroun Al-Rachid dans son roman *Prince Otto* (1885), dans lequel son héros, le prince, au chapitre 2 du roman (là aussi), « joue à Haroun Al-Rachid » et se déguise afin de se promener parmi ses sujets et d'entendre ce qui se dit de lui. Mais le détour par les contes arabes ramène Stevenson malgré tout dans le chemin balzacien puisque, dans sa lettre-programme adressée à Mme Hanska datée du 26 octobre 1834, Honoré de Balzac décrit son ambition pour ce qui deviendra *La Comédie humaine* et conclut ainsi : « Ainsi l'homme, la société et l'humanité seront décrites, jugées, analysées sans répétitions, et dans une œuvre qui sera comme *Les Mille et Une Nuits* de l'Occident<sup>18</sup> ». La comparaison aux *Mille et Une Nuits* ne s'arrête d'ailleurs pas à la parenté entre Loudon et Haroun Al-Rachid et à l'intrusion du merveilleux dans la vie quotidienne ; Stevenson s'inspire aussi et surtout des procédés narratifs du recueil. Ainsi, il façonne des récits que le lecteur doit effeuiller petit à petit afin d'arriver au cœur de l'intrigue. Cet enchaînement est bien sûr illustré dans les *New Arabian Nights* ainsi que dans leur suite, *More New Arabian Nights: The Dynamiter*, co-écrites avec sa femme et publiées en 1885, dans lesquelles on retrouve la voix d'un conteur anonyme, elle-même encadrée par celle d'un conteur arabe. Néanmoins, cet emboîtement est également mis en œuvre dans nombre de ses autres romans et nouvelles :

dans *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), le narrateur prend la parole pendant les huit premiers chapitres, avant d'abandonner les deux derniers dans lesquels il laisse place à une série de lettres qui renferment elles-mêmes d'autres manuscrits. Dans *Treasure Island* aussi bien que dans *The Master of Ballantrae* (1899), lorsque les narrateurs en chef ne laissent pas la parole temporairement à un autre personnage pour pallier leur manque d'omniscience, c'est tout de même toute une série de paratextes que le lecteur doit traverser, comme autant de seuils, avant de pouvoir accéder à la diégèse à proprement parler :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture<sup>19</sup> ».

Le contenu du récit est constamment différé par des dédicaces, préfaces et autres cartes, autour desquelles se dessinent les contours d'un code herméneutique. Stevenson offre donc à ses lecteurs de véritables textes de jouissance qui se présentent comme des « mille-feuilles<sup>20</sup> » à épucher. *The Wrecker* ne fait évidemment pas exception à la règle, puisque le récit de Loudon est encadré par un prologue et un épilogue pris en charge par un autre narrateur. Cette multiplication des voix narratives au sein d'un même récit prouve l'impossible totalisation de la vérité et le vertige de l'incertitude qui en résulte. Les nombreuses couches que le lecteur doit effeuiller se reflètent dans la construction de Paris, qui laisse entrevoir en filigrane une multiplicité d'auteurs dont Loudon essaiera – en vain – de saisir toute la mesure. Simple contrefaçon de personnage balzacien dans ce deuxième chapitre, il tentera de traverser les strates littéraires de cette ville-palimpseste mais s'égartera en son cœur. La fragmentation de la narration sera d'ailleurs reflétée au chapitre 14 du roman avec la dislocation violente et vaine de l'épave que Loudon a achetée aux enchères et qui ne contenait en fait qu'une infime quantité d'opium : « la chasse au trésor de Loudon Dodd débouche donc sur le vide, mais contrairement à celle de Jim Hawkins dans *L'Île au Trésor*, le vide n'est pas ici moral ou métaphorique, il est littéral. L'épave ne renferme rien<sup>21</sup>. » Loudon aurait dû pressentir la vacuité de son entreprise, qui ne reflète que l'inanité du plaisir matérialiste lorsque le véritable trésor stevensonien est spirituel. Il l'avait pourtant bien compris à son arrivée à Paris ; tel Haroun Al-Rachid, le calife (temporairement) déchu, ses amusements sont modestes et terre-à-terre : il ne lui faut pas plus que des promenades entrecoupées de repas médiocres dans un restaurant modeste.

## I Loudon, ou l'Homme errant

À la manière du calife, Loudon est donc un flâneur. Au chapitre 4 du roman, par exemple, le lecteur le suit dans ses pérégrinations, du Louvre à Fontainebleau, puis direction Barbizon. Les personnages stevensoniens sont foncièrement des promeneurs dans l'âme, grand motif romantique s'il en est. Néanmoins, dans ce chapitre 2, l'ironie naît du fait que Dodd, décrivant son hôtel, précise qu'il est « [...] fort sombre, mais comme il n'y avait que trois portes sur chaque palier, il était impossible de se perdre [...]»<sup>22</sup>. Bien piètre flâneur que celui qui se perd dans son propre immeuble ! Le parcours horizontal de ses promenades dans Paris se transforme en parcours vertical, que Stevenson détourne ironiquement.

La dimension verticale du réalisme est ici associée à l'absurde ; selon Philippe Hamon, il existe, dans la littérature du XIX<sup>e</sup> siècle, un réalisme qui « appréhende le réel comme carrefour de normes, comme système de systèmes hiérarchisés de valeurs, d'échelles, de contraintes<sup>23</sup>. » À l'évidence, Loudon ne respecte pas ces systèmes de rangs et de classes puisqu'il travestit son milieu social au moment où il arrive à Paris ; il est par conséquent peu étonnant que le non-sens fasse irruption dans le quotidien du héros. Le réalisme en tant que tel intéresse d'ailleurs bien peu Stevenson :

[L]e grand écrivain créatif donne à lire la réalisation, l'apothéose des rêves éveillés des hommes ordinaires. Ses histoires peuvent être nourries par les réalités de la vie, mais leur véritable but n'en est pas moins de satisfaire le désir ardent, l'attente informulée du lecteur, en obéissant aux lois idéales de la rêverie<sup>24</sup>.

Hors de question pour l'écrivain écossais de sacrifier l'émotion du lecteur et la vérité des sensations pour rester au plus près d'une vraisemblance qui serait, de toute façon, illusoire et vaine. En ce qui concerne Loudon, le fantasme de la lecture doit enfin laisser place à la réalité de l'expérimentation. Vivre par soi-même : voilà son moteur premier. Il ne peut plus se contenter de faire l'expérience de la vie de bohème par procuration ; c'est ainsi qu'il plonge dedans, tête la première. Ceci explique la raison pour laquelle il se montre si sévère envers l'œuvre d'Henry Murger, *La Vie de Bohème*, adaptée au théâtre :

À cette époque-là, au Quartier latin, nous étions tous un peu fous de Murger. *La Vie de bohème* (pièce ennuyeuse et larmoyante) avait été montée au théâtre de l'Odéon, où elle avait tenu un temps considérable (pour Paris) et redonné à la légende toute sa fraîcheur<sup>25</sup>.

La pièce de Murger ne saurait rivaliser avec la dramatisation de la vie de Loudon. Les sentiments du spectateur, provoqués par une pièce manifestement médiocre et trop propre pour être vraie, ne sont que des passions de seconde main. Vouloir observer la vie de bohème passivement assis sur un strapontin, c'est croire qu'une œuvre littéraire peut égaler l'expérience vécue. À son ami Henry James qui avait eu le malheur d'affirmer que « [l]a seule raison d'être d'un roman est qu'il rivalise vraiment avec la vie », Stevenson répondit qu'« [a]ucun art [...] ne peut 'rivaliser avec la vie'. [...] La vie est monstrueuse, infinie, illogique, abrupte et poignante ; une œuvre d'art, en comparaison, est nette, limitée, autonome, rationnelle, fluide et émasculée<sup>26</sup>. »

La perte de contact et de repères avec la réalité, qu'elle soit induite par un abus d'alcool ou autre, est une manière d'expérimenter l'aventure merveilleuse à moindre frais. Nul besoin de voler à bord d'un tapis volant jusqu'à Bagdad pour voyager ; un hôtel minable à Paris, « la Bagdad de l'Occident<sup>27</sup> », suffit amplement. Comme l'explique Jean-Pierre Naugrette, la descente et l'ascension dans un espace aussi restreint prouve bien, même pour ce grand voyageur et ce grand marcheur qu'est Loudon, « la vacuité, la vanité et l'inanité du voyage lointain lorsque l'aventure est dans la rue<sup>28</sup> ». La flânerie se transforme en errance ; l'hôtel se mue en labyrinthe.

## I Une architecture « claustrophobique »

Comme le fait remarquer Dodd à plusieurs reprises dans son récit, la scène qu'il a vécue est absurde : « Tout cela était évidemment absurde » ; « ces extraordinaires explorations » ; « cette histoire présentait bien des invraisemblances<sup>29</sup> » ... une

scène aussi absurde, finalement, que cette architecture sans queue ni tête dans laquelle il peine à retrouver ses repères. L'espace se dilate et gonfle et à l'intérieur se dresse un escalier infini ; submergé par cette architecture oppressante et démesurée, il se retrouve tel « un ver de terre s'efforçant d'arpenter des murs de cathédrale<sup>30</sup> ». Insignifiant et impuissant face à ce fantasme architectural, Loudon ne s'y trompe pas et utilise d'ailleurs le champ lexical du sublime dans ce chapitre : « J'étais terriblement jaloux » ; « Il faut une certaine *grandeur d'âme* pour pousser jusqu'à de *telles extrémités*, même dans la folie » ; « Un jour d'octobre où les feuilles rousses tombaient et roulaient sur le boulevard et où les gens *impressionnables* se sentaient également enclins à la tristesse [...]»<sup>31</sup> (mes italiques). Ainsi qu'Edmund Burke l'explique dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, le sublime est un sentiment foncièrement antithétique. Contrairement au beau qui fait naître en nous un plaisir serein, le sublime provoque « une sorte d'horreur délicieuse, une sorte de tranquillité teintée de terreur<sup>32</sup> ». La jouissance mêlée de terreur émerge de cette découverte de forces qui dépassent l'homme, et le sublime se dégage notamment du sens du désordre, de la confusion et de l'infini. Ce qui est incomplet procure plus de plaisir que la forme aboutie, car l'inachevé flatte nos sens et notre imagination qui « aime[nt] à caresser la promesse d'un avenir<sup>33</sup>. » En faisant la part belle à la bifurcation et au hasard, Stevenson dessine en fait les contours d'une esthétique qui reposeraient sur la déviation et le méandre. Ici encore, il tire des leçons du XVIII<sup>ème</sup> siècle : « Plus de cheminement en ligne droite ; c'est le triomphe de la ligne rompue et de la ligne sinuose. On évoque la ligne *serpentine*, la seule 'ligne de beauté' selon Hogarth<sup>34</sup> ». Il s'agit de montrer la beauté de la nature non pas dans un idéal mais, au contraire, dans ce qu'elle a d'accidentel. L'œil du spectateur, comme celui du lecteur, doit être stimulé ; la monotonie de la ligne droite doit laisser place à la dynamique de la sinuosité. L'écrasement de ces escaliers incohérents, démesurés et interminables peut nous rappeler les gravures du Piranèse, dont Stevenson connaissait bien le travail. Le graveur, connu pour ses Prisons, est d'ailleurs évoqué – presque en passant – dans la préface du *Master of Ballantrae* lorsque Stevenson, sous les traits du simple éditeur du roman, rend visite à son ami notaire qui se trouve être en possession d'un mystérieux manuscrit :

Un accueil cordial, un visage pas trop changé, quelques paroles qui rappelaient le passé, un éclat de rire provoqué et partagé, un aperçu, en passant, de la nappe immaculée, des carafes brillantes et des Piranèse accrochés au mur de la salle à manger, le firent entrer d'une humeur plus gaie dans sa chambre [...]<sup>35</sup>.

Même si les gravures ne sont pas explicitement décrites, elles tissent ici subtilement et en filigrane, dès le prologue, le motif de la structure labyrinthique, tourbillonnante et « claustrophobique<sup>36</sup> » du récit, ainsi que nous pouvons le voir sur cette planche gravée en 1761 :



Planche VII : Le Pont-levis

*The Master of Ballantrae* est effectivement construit de manière circulaire. Bien que le roman se déroule sur une période de vingt ans, le héros – qui donne son titre au roman – est le seul personnage sur lequel le temps ne semble pas avoir de prise. Alors que son frère Henry a hérité du titre de leur père et, semble-t-il, de sa vieillesse, James Durie paraît toujours aussi jeune :

On pouvait lire sur les traits de chacun l’œuvre du temps ; j’interprétai chaque visage transformé comme un *memento mori* ; à mon grand dam, le méchant supportait le mieux le poids des années. Milady était complètement transfigurée : c’était une mère de famille bien faite pour présider une grande tablee d’enfants et de subordonnés. Milord avait perdu la vigueur de ses membres ; il était voûté ; quand il marchait, il semblait presque courir, comme s’il avait réappris à le faire avec M. Alexander ; son visage avait maigri et paraissait un peu plus long qu’autrefois ; et il avait parfois un sourire d’une complexité singulière, où s’exprimaient (à mes yeux) à la fois l’amertume et le déchirement. Mais le Maître se tenait toujours aussi bien droit, quoique peut-être au prix d’un effort ; son front était marqué, au centre, de rides impérieuses ; il avait les lèvres serrées, prêtes à donner des ordres. Il avait toute la gravité et un peu de la splendeur de Satan dans *Le Paradis perdu*. Je ne pouvais m’empêcher de le regarder avec admiration [...]<sup>37</sup>.

La cruelle comparaison entre les deux frères souligne l’impuissance du cadet face à la vigueur de l’aîné. Le temps effectue une révolution alors que Henry, prématu-rement vieilli, semble devoir apprendre de nouveau à marcher grâce à son propre fils : la courbe du temps circulaire se lit sur son corps voûté. À l’inverse, James Durie semble éternellement jeune (et, de surcroît, plus jeune que son cadet) et apparaît comme un défi permanent à l’ordre naturel des choses. Expliquant qu’il commande son corps et son esprit, comme si la vie et la mort n’étaient qu’une question de volonté, il est décrit comme « contre nature<sup>38</sup> ». Cette image de James comme contrecarrant la marche irrévocable du temps s’illustre particulièrement dans ses multiples résurrections. Que ce soit après la bataille de Culloden le 16 avril 1746, après le duel du 27 février 1757 ou lors de son enterrement vivant à la

fin du roman – son ultime tour de passe-passe – James semble avoir la capacité de revenir d'entre les morts. Ses ressuscitations menacent, ou du moins freinent, la bonne marche du récit vers une conclusion définitive et satisfaisante ; elles sont autant d'impasses dans lesquelles les personnages et le lecteur se retrouvent coincés. La troisième et dernière mort sera la bonne et conclura le récit abruptement ; cette ultime ressuscitation, suivie de la mort finale de James, fera office de sortie du récit-dédale, construit comme un labyrinthe maniériste selon la définition qu'en donne Umberto Eco :

Le deuxième type de labyrinthe, maniériste, ou *Irrweg*, propose des choix alternatifs. Tous les parcours mènent à un point mort, sauf un, qui mène à la sortie. S'il était déroulé, l'*Irrweg* aurait la forme d'un arbre, d'une structure à impasses (sauf une). On peut y commettre des erreurs, mais on est alors contraint de revenir sur ses pas<sup>39</sup>.

L'architecture labyrinthique du roman mène les personnages dans des culs-de-sac et les constraint à rebrousser chemin, leur donnant l'impression de retourner au point de départ. Ces sinuosités et méandres narratifs confirment alors le motif circulaire cher à Stevenson, qui se reflète par conséquent dans les escaliers en colimaçon du Piranèse, impressionnants et écrasants, qui ne semblent n'avoir ni commencement ni fin. « Les caractères à la fois factices et sublimes<sup>40</sup> » des *Prisons* se reflètent donc dans la construction même des romans stevensoniens dans lesquels les héros évoluent, tels des « fourmis humaines errant dans d'immenses espaces<sup>41</sup> » : le vertige de ces deux échelles, qui nous font naviguer de l'infiniment grand (la grandeur du monde, ou la magnificence d'une architecture monumentale) à l'infiniment petit (l'homme, tantôt fourmi ou ver de terre selon Marguerite Yourcenar), constraint les personnages stevensoniens à la modestie face à une grandeur absolue qui les dépasse. En d'autres termes, le sublime confronte l'homme à ses propres limites. L'architecture « à la fois impossible et réelle<sup>42</sup> » des *Prisons* correspond ici parfaitement à l'intrusion du rêve/cauchemar dans la réalité ordinaire de Loudon en même temps qu'elle semble faire parfaitement écho au « réalisme irréel<sup>43</sup> » de Stevenson.

À mesure que Loudon descend les innombrables étages de son hôtel, il lui semble qu'il s'enfonce au plus profond de la Terre : « je devais être, à ce stade ultime, à dix étages en dessous du niveau de la rue, plongé dans les entrailles mêmes de la terre<sup>44</sup> ». Ici, le verbe « plonger » rappelle celui qu'il a utilisé pour parler de son arrivée à Paris – la descente est donc amorcée avant même qu'il n'arrive. La référence à l'Enfer est explicite, d'autant que Loudon prend la peine de préciser qu'il atteint « le chiffre grotesque de neuf étages<sup>45</sup> », rappelant bien sûr les neuf cercles de l'Enfer :

Le chiffre neuf indique à l'évidence que Stevenson, dans ce passage, parodie la *Divine Comédie*, en faisant de la soirée de Dodd une descente humoristique aux Enfers. Mais il construit aussi l'image d'une ville incroyablement ancienne, en descendant jusqu'à ses fondations mêmes. La perte de repères de Dodd est totale : lorsqu'il remonte à la surface, il a l'impression, cette fois, de monter éternellement, jusqu'au treizième étage d'un immeuble qui n'en compte que six. L'objectif premier, bien sûr, est de faire rire en racontant les effets de l'alcool. Mais c'est aussi une manière, fréquente chez Stevenson, de peindre la ville comme une extension verticale sans fin, vers le haut comme vers le bas, à l'image de ses descriptions de Londres [...]. Comme chez Borges, la ville devient labyrinthe, dont le parcours fait littéralement remonter Dodd dans le temps, avant de le renvoyer dans un univers quotidien dont il a perdu la clé – si tant est qu'il l'ait jamais eue<sup>46</sup>.

Cette scène dantesque nous évoquera peut-être la descente aux Enfers, métaphorique cette fois, de Macbeth. En effet Loudon, retraçant sa plongée, nous dit : « aussi descendis-je encore un étage, puis un autre, et encore un autre<sup>47</sup> ». La répétition et la polysyndète impliquent le bâgalement d'une scène incohérente, ce qui pourrait être un rappel du soliloque de Macbeth (acte V, scène 5) :

Demain, et demain, et demain,  
Se glisse dans ce pauvre pas de jour en jour  
Vers la dernière syllabe du temps des souvenirs :  
Et tous nos hiers ont éclairé les fous  
Sur le chemin de la mort poussiéreuse.  
Éteins-toi, petite chandelle !  
La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur  
Qui s'agit pendant une heure sur la scène  
Et alors on ne l'entend plus ; c'est un récit  
Conté par un idiot, plein de son et furie,  
Ne signifiant rien<sup>48</sup>.

Le « pauvre acteur » Loudon, perdu « sur la scène » de ses rêveries parisiennes, « s'agit » en vain dans ces escaliers apparemment infinis que l'on imagine aisément en colimaçon. La « petite chandelle » à laquelle Macbeth ordonne de s'éteindre pourrait bien être celle –introuvable, invisible – du gardien de l'hôtel, ou bien celle de Dodd, qui ne filtre plus sous la porte : sa lanterne aveugle, et donc inutile, lui fait perdre ses repères. L'ironie de la situation est d'autant plus mordante pour le héros lorsque l'on sait que son créateur n'est autre que le descendant d'une illustre famille d'ingénieurs et de constructeurs de phares.

Là encore, la référence à Dante semble se replier sur elle-même en faisant un détour, une fois de plus, par Balzac, qui décrivait, au début de *La fille aux yeux d'or*, un Paris infernal comme un ensemble de cercles concentriques dans lequel le lecteur s'enfonce de plus en plus :

Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes, car ce n'est pas seulement par plaisanterie que Paris a été nommé un enfer. Tenez ce mot pour vrai. Là, tout fume, tout brûle, tout brille, tout bouillonne, tout flambe, s'évapore, s'éteint, se rallume, étincelle, pétille et se consume. Jamais vie en aucun pays ne fut plus ardente, ni plus cuisante. Cette nature sociale toujours en fusion semble se dire après chaque œuvre finie : – À une autre ! comme se le dit la nature elle-même. Comme la nature, cette nature sociale s'occupe d'insectes, de fleurs d'un jour, de bagatelles, d'éphémères, et jette aussi feu et flamme par son éternel cratère<sup>49</sup>.

L'éternité évoquée par Balzac prend tout son sens dans ce chapitre, puisque le temps semble s'être figé : Loudon n'a plus accès au temps terrestre et la chronologie est d'ailleurs extrêmement floue : « Il n'y avait ni porte ni mur ; à leur place bârait devant moi un sombre couloir dans lequel j'avancai un long moment sans rencontrer le moindre obstacle<sup>50</sup> ». Las de chercher à tâtons et en vain sa chambre, il entre donc par hasard dans une pièce, guidé (enfin !) par une lumière sous la porte : « Il y avait là une jeune femme qui s'apprétrait à se mettre au lit et qui était déjà très avancée dans sa toilette, ou le contraire, si vous préférez<sup>51</sup>. » Ici, le fait que Loudon ne sache pas si l'inconnue est en train de faire ou de défaire sa toilette indique tout d'abord son décrochage complet par rapport au temps qui suit son cours, puisqu'il ne sait pas s'il se situe tard dans la nuit ou tôt le matin, mais effectue surtout un mouvement pendulaire d'autant plus ironique que sa pendule s'est arrêtée. Le temps n'apparaît plus comme linéaire, mais est capable de s'inverser, de retourner en arrière, d'effectuer une révolution. À cette image du temps comme boucle (parfois inextricable) s'ajoute la conception du voyage à contresens.

La pérégrination à reculons est ici double ; elle s'inscrit dans un premier temps dans la trajectoire propre de Loudon :

Le parcours suivi par Loudon Dodd dans *Le Trafiquant d'épaves* est donc circulaire, c'est-à-dire ludique, voire ironique. Le héros ne part à l'aventure que pour mieux retrouver un continent qu'il avait fui. Entre le Quartier Latin, l'épave du Pacifique, et le tableau de Barbizon représentant l'île, il n'aura fait que tourner en rond là où il croyait s'échapper : Loudon Dodd n'a quitté le triangle premier que pour revenir dans un cercle<sup>52</sup>.

et elle se reflète dans un deuxième temps dans les propres déplacements de Stevenson :

[L]e roman pousse ses racines vers les sources profondes de la vie et de l'œuvre de son auteur, qui semble y récapituler toute sa trajectoire passée : à deux reprises, Loudon Dodd [...] accomplit, en partie à rebours, le chemin parcouru par Stevenson. De même que celui-ci, en effet, traversa l'Atlantique, puis le continent américain d'est en ouest, pour finalement s'élancer vers les îles du Pacifique via San Francisco, Dodd effectue d'abord un premier voyage, *via* Édimbourg, vers Paris et la bohème du Quartier latin, où le lecteur se trouve plongé une nouvelle fois dans les jeunes années du romancier, déjà évoquées dans *Les Nouvelles Mille et Une Nuits*<sup>53</sup>.

Les pas de Stevenson ont précédé ceux de Loudon. Ce n'est pas la trace de pas de Vendredi que Robinson contemple, incrédule, sur le sable de la plage qu'il croyait déserte, mais bien celle du créateur qui a laissé son empreinte, invisible mais présente, comme pour guider son personnage à travers le labyrinthe du monde :

[L']aventurier stevensonien marchera toujours sur les traces d'un prédecesseur, celui qui a fait le premier voyage, qu'il s'agisse d'un pirate ou d'un initiateur [...]. Qu'ils le veuillent ou non, le jeune aventurier et l'aventurier endurci n'iront pas à la découverte, mais suivront, comme dans un jeu de pistes, les traces, les indices ou les indications d'un ancêtre, du premier homme de leur voyage<sup>54</sup>.

## I Conclusion

Si l'art ne peut rivaliser avec la vie, Loudon fait cohabiter fiction et réalité sur la scène de l'existence, dans ce grand théâtre qu'est Paris. Les strates littéraires se succèdent sans toutefois s'effacer les unes les autres. S'il a l'impression de se perdre dans le vortex de ces escaliers infinis, qu'il se rassure : les motifs du tourbillon, du contresens et du cul-de-sac permettent en fait à Stevenson, parce qu'il élabore une ville déjà explorée à de maintes reprises par des auteurs et des personnages qui les ont précédés lui et Loudon, de réévaluer les classiques (de Dante à Balzac, en passant par les contes arabes) à la lumière d'une nouvelle œuvre – la sienne. Ainsi que l'explique Gérard Genette, « l'hypertextualité a pour elle ce mérite spécifique de relancer constamment les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens. La mémoire, dit-on, est ‘révolutionnaire’ – à condition sans doute qu'on la féconde, et qu'elle ne se contente pas de commémorer<sup>55</sup>. » Descendre aux Enfers, c'est aussi descendre dans les coulisses, dans les cintres de cette large scène. Pour reprendre les propos de Michel Butor à propos de la *Comédie Humaine*, la quantité des décors fait qu'il faut aller en dessous pour comprendre ce qu'il y a en réalité, et non en illusion<sup>56</sup>. La logique et les lois naturelles s'abolissent avant de muter en aventure dantesque. Cependant, cette aventure, aussi illogique et infernale fût-elle, le fera rencontrer une jeune femme, qui le mènera à son tour à Jim Pinkerton (qu'il décrit comme « le troisième acteur de mon destin<sup>57</sup> », puisqu'il changera le cours de son existence). À propos du *Temps retrouvé*, Jean Rousset affirmait ceci :

Le monde dans lequel il plonge son héros a ceci de commun avec les Contes arabes que c'est un monde enchanté. Pas toujours assurément, l'existence y est souvent plate et ordinaire, mais un moment survient où tout s'abolit devant une apparition miraculeuse. Comme dans les *Mille et une Nuits*, la réalité qui enveloppe le héros – mais non pas les autres personnages – contient des richesses invisibles, le plus souvent inconnues et insaisissables, mais qu'un hasard bienveillant peut faire brusquement surgir. [...] Il existe un monde surnaturel, caché derrière chaque objet. On peut être assuré que Proust interprétabit dans ce sens les interventions de génies ou de fées si fréquentes dans les récits de Schéhérazade, ou ces rochers, ces montagnes qui semblent très ordinaires, mais qu'un geste, un mot fait s'ouvrir, découvrant des trésors enfouis. La seule différence, c'est que la *Recherche* met au jour des trésors spirituels et que les espaces magiquement révélés sont des espaces intérieurs<sup>58</sup>.

L'immeuble décrépit à la façade bien morne était donc en réalité une grotte d'Ali Baba et renfermait un trésor humain. Le hasard bienveillant fait irruption dans la vie de Dodd et dessine ici les contours d'un monde enchanté ; s'il ne trouvera pas de trésor dans l'épave qu'il rachète aux enchères, il y a bien un trésor enfoui dans cet hôtel miteux et infernal, au cœur de son aventure humaine – à cette différence près qu'il s'agit de richesses spirituelles, qui enrichissent son espace intime. Ainsi que le remarque Jean-Pierre Naugrette, « le paysage stevensonien est rarement celui de la profondeur : du moins, [...] [elle] n'est jamais recherchée, explorée, désirée en tant que telle<sup>59</sup>. » L'expédition de Loudon fait office d'introspection ; ce voyage intérieur reflète sa quête des origines. Il convient de se souvenir que cette expérience parisienne fait suite à son excursion à Édimbourg, à la rencontre de sa famille maternelle :

C'est Dodd lui-même qui aperçoit le filet de lumière, et qui tourne le bouton : dans ce rêve éveillé qui déplace les lieux et condense les situations, il découvre alors une femme en attente, entre deux, entre la toilette et le sommeil, alors qu'il pensait trouver une chambre vide. À partir de là, les rôles s'inversent dans une parfaite symétrie onirique. Au lieu de mettre la jeune femme au lit, comme le fantasme de fuite à travers le couloir semblait le supposer, Dodd va être littéralement mis au lit après avoir été reconduit dans sa vraie chambre. Au lieu d'être abordée par Dodd dans sa chambre, la femme va le border dans la sienne. Au lieu d'être la femme surprise et prise dans son intimité, elle devient aussitôt la mère qui va mettre l'enfant au lit<sup>60</sup>.

Nul érotisme ne naît de cette rencontre impromptue et nocturne entre un jeune homme et une jeune femme dans une chambre d'hôtel. La mère de Loudon est étrangement absente de ce récit qui, comme nous l'avons vu, a été rédigé par deux paires de mains masculines. Si le père de Loudon est décrit comme un homme « maternel<sup>61</sup> » il ne saurait remplacer sa défunte femme ; ainsi, la plongée au plus profond de son inconscient offre donc au héros une figure maternelle de substitution, comme conclusion onirique et absurde à l'expédition qu'il avait entreprise en son propre sein. •

<sup>1</sup> « No doubt it is a new experiment for me, being disguised so much as a study of manners, and the interest turning on a mystery of the detective sort. » (Stevenson Robert Louis, *The Letters of Robert Louis Stevenson*, Colvin Sidney (éd.), New York, Charles Scribner's Sons, 1899, p. 214).

<sup>2</sup> « Lloyd did not even put pen to paper in the Paris scenes or the Barbizon scene; it was no good [...] » (*Ibid.*, p. 427).

<sup>3</sup> Le Bris Michel, *Pour Saluer Stevenson*, Paris, Flammarion, 2000, p. 134.

<sup>4</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Pilleur d'épaves*, trad. de l'anglais par Marie-Anne de Kisch in *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, Ballarin Charles, Porée Marc (éds), Paris, Gallimard, 2005, p. 915 (« I left Edinburgh, [...] singly delighted to escape out of a somewhat dreary house and plunge instead into the rainbow city of Paris. », Stevenson Robert Louis, *The Wrecker*, London etc. : Cassell & Company, 1892, p. 30).

<sup>5</sup> *Id.* (« Every man has his own romance; mine clustered exclusively about the practice of the arts, the life of Latin Quarter students, and the world of Paris as depicted by that grimy wizard, the author of the *Comedie Humaine*. » *Id.*).

<sup>6</sup> Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor*, trad. de l'anglais par Marc Porée in *L'Île au trésor Dr. Jekyll et M. Hyde*, Ballarin Charles (éd.), Paris, Gallimard, 2001, p. 527 (« I lived on at the hall under the charge of old Redruth, the gamekeeper, almost a prisoner, but full of sea-dreams and the most charming anticipations of strange islands and adventures. I brooded by the hour together over the map, all the details of which I well remembered. Sitting by the fire in the housekeeper's room, I approached that island in my fancy from every possible direction; I explored every acre of its surface; I climbed a thousand times to that tall hill they call the Spy-glass, and from the top enjoyed the most wonderful and changing prospects. Sometimes the isle was thick with savages, with whom we fought, sometimes full of dangerous animals that hunted us, but in all my fancies nothing occurred to me so strange and tragic as our actual adventures. » Stevenson Robert Louis, *Treasure Island*, New York, Charles Scribner's Sons, 1911, p. 53).

<sup>7</sup> À ce propos, voir « *Treasure Island: The Parrot's Tale* » in Sandison Alan, *Robert Louis Stevenson and the Appearance of Modernism: A Future Feeling*, Basingstoke, Macmillan, 1996.

<sup>8</sup> Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor*, *op. cit.*, p.487 (« Kingston, or Ballantyne the brave, / Or Cooper of the wood and wave » Robert Louis Stevenson, *op. cit.*, p. vii).

<sup>9</sup> Naugrette Jean-Pierre, *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, Paris, Presses de l'École normale supérieure, 1987, p. 133.

<sup>10</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Pilleur d'épaves*, *op. cit.*, p. 915 (« I was not disappointed—I could not have been; for I did not see the facts, I brought them with me ready-made » (Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 30).

<sup>11</sup> *Id.* (« I was a Latin Quarter student, Murger's successor, living in flesh and blood the life of one of those romances I had loved to read, to re-read, and to dream over [...]. » *Id.*).

<sup>12</sup> *Id.* (« Z. Marcos lived next door to me in my ungainly, ill-smelling hotel of the Rue Racine; I dined at my villainous restaurant with Lousteau and with Rastignac: if a curriole nearly ran me down at a street-crossing, Maxime de Trailles would be the driver. » *Id.*).

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 919 (« Lousteau and de Banville (one as real as the other) have rhymed upon these benches. » *Ibid.*, p. 35).

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 1269 (« The other day (at Manihiki of all places) I had the pleasure to meet Dodd. » *Ibid.*, p. 421).

<sup>15</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 138.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 915 (« I dined, I say, at a poor restaurant and lived in a poor hotel; and this was not from need, but sentiment. My father gave me a profuse allowance, and I might have lived (had I chosen) in the Quartier de l'Étoile and driven to my studies daily. » *Ibid.*, p. 30).

<sup>17</sup> Besuchet Olivier, « Écrire « Les Mille et Une Nuits de l'Occident ». L'exemple de *Facino Cane*, Poétique 2012/1 (n° 169), p. 25.

<sup>18</sup> Balzac Honoré de, *Lettres à Madame Hanska*, Roger Pierrot (éd.), Paris, éd. du Delta, 1967, t. I, p. 270.

<sup>19</sup> Genette Gérard, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, pp. 7-8.

<sup>20</sup> Jaëck Nathalie, « The Greenhouse vs. the Glasshouse: Stevenson's Stories as Textual Matrices » in Ambrosini Richard, Dury Richard (éds), *Robert Louis Stevenson: Writer of Boundaries*. Madison, University of Wisconsin Press, 2006, p. 52.

<sup>21</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 136.

<sup>22</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 918 (« The house was quite dark; but as there were only the three doors on each landing, it was impossible to wander [...]. » Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 33).

<sup>23</sup> Hamon Philippe, *Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, José Corti, 1989, p. 31.

<sup>24</sup> Stevenson Robert Louis et Le Bris, Michel éd., *Essais sur l'art de la fiction*, trad. de l'anglais par France-Marie Watkins, Paris, la Table ronde, 1988, p. 210.

<sup>25</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 915-916 (« The play of the *Vie de Bohème* (a dreary, snivelling

piece) had been produced at the Odeon, had run an unconscionable time—for Paris, and revived the freshness of the legend », Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 31).

<sup>26</sup> Stevenson Robert Louis et Le Bris Michel éd., *op. cit.*, p. 234-236.

<sup>27</sup> Stevenson Robert Louis, *L'Île au trésor*, trad. de l'anglais par Patrick Hersant in *op. cit.*, p. 859. Cette expression est en fait appliquée à Londres, mais il semble que Stevenson retrouve dans les deux capitales la métaphore de la ville-théâtre dans laquelle surgit le merveilleux. En outre, l'action des *NAN* commence à Londres et se termine à Paris.

<sup>28</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 178.

<sup>29</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Pilleur d'épaves*, *op. cit.*, p. 919 (« The thing was manifestly nonsense », « these contraordinary explorations », « the tale presented a good many improbable features. » p. 34-35).

<sup>30</sup> Yourcenar Marguerite, « Le cerveau noir de Piranèse » in *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris, Gallimard, 1978, p. 114.

<sup>31</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 916-917 (« I always looked with awful envy » ; « It takes some greatness of soul to carry even folly to such heights as these » ; « one October day when the rusty leaves were falling and scuttling on the boulevard, and the minds of impressionable men inclined in about an equal degree towards sadness [...] ». Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 31-32).

<sup>32</sup> Burke Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. de l'anglais par Baldine Saint Girons, Paris, J. Vrin, 2009, p 227 (« a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror », Burke Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, New York, Oxford University press, 2008, p. 123).

<sup>33</sup> *Ibid.*, pp. 149-150. (« The spring is the pleasantest of the seasons; and the young of most animals, though far from being completely fashioned, afford a more agreeable sensation than the full-grown; because the imagination is entertained with the promise of something more, and does not acquiesce in the present object of the sense. » Burke Edmund, *op. cit.*, p. 70).

<sup>34</sup> Rousset Jean, *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 87.

<sup>35</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, *op. cit.*, trad. de l'anglais par Alain Jumeau, p. 659 (« A hearty welcome, a face not altogether changed, a few words that sounded of old days, a laugh provoked and shared, a glimpse in passing of the snowy cloth and bright decanters and the Piranesi on the dining-room wall, brought him to his bed-room with a somewhat lightened cheer [...]. » (Stevenson Robert Louis, *The Master of Ballantrae*, Londres, Penguin Books, 1996, p. 5).

<sup>36</sup> Yourcenar Marguerite, *op. cit.*, p. 122.

<sup>37</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Maître de Ballantrae et autres romans*, *op. cit.*, 800-801 (« The hand of time was very legible on all; I seemed to read in their changed faces a *memento mori*; and what affected me still more, it was the wicked man that bore his years the handsomest. My lady was quite transfigured into the matron, a becoming woman for the head of a great tableful of children and dependents. My lord was grown slack in his limbs; he stooped; he walked with a running motion, as though he had learned again from Mr. Alexander; his face was drawn; it seemed a trifle longer than of old; and it wore at times a smile very singularly mingled, and which (in my eyes) appeared both bitter and pathetic. But the Master still bore himself erect, although perhaps with effort ; his brow barred about the centre with imperious lines, his mouth set as for command. He had all the gravity and something of the splendour of Satan in the “Paradise Lost.” I could not help but see the man with admiration [...] ». Stevenson Robert Louis, *The Master of Ballantrae*, p. 139).

<sup>38</sup> « The purport of Mr. Henry's communications, of which I can find no scroll, may be gathered from those of his *unnatural* brother. » (mes italiques) (Stevenson Robert Louis, *The Master of Ballantrae*, p. 113, ma traduction).

<sup>39</sup> Eco Umberto, *De l'arbre au labyrinthe*, trad. de l'italien par Hélène Sauvage, Paris, B. Grasset, 2010, p. 68.

<sup>40</sup> Yourcenar Marguerite, *op. cit.*, p. 119.

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> Focillon Henri, *Giovanni-Battista Piranesi*, Gollion, InFolio 2001, p. 200.

<sup>43</sup> Cf Marcel Schwob : « La raison m'en paraît être dans le romantisme de son réalisme. Autant vaudrait écrire que le réalisme de Stevenson est parfaitement irréel, et que c'est pour cela qu'il est tout-puissant. » in Stevenson Robert Louis, *Will du Moulin / Robert-Louis Stevenson suivi de Correspondances / M. Schwob R.-L. Stevenson*, Escaig François éd., p. 83. À ce propos, voir également Chesterton G. K., *Robert Louis Stevenson*, Londres, Hodder and Stoughton, 1929, p. 168 à 171.

<sup>44</sup> Stevenson Robert Louis, *Le Pilleur d'épaves*, *op. cit.*, p. 918 (« I was, at the lowest figure, five pairs of stairs below the street, and plunged in the very bowels of the earth. » Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 34).

<sup>45</sup> *Id.* (« the preposterous figure of nine flights », *Id.*).

<sup>46</sup> Luis Raphaël, « La carte et la fable. Stevenson, modèle de la fiction latino-américaine », Université Jean Moulin Lyon 3, 2016, p. 384-385.

<sup>47</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.* (« I went down another and another, and another », Stevenson Robert Louis, *op. cit.*).

<sup>48</sup> Shakespeare William, *Macbeth*, trad. de l'anglais par Pierre Jean Jouve, Paris, Flammarion, 1993, p. 271 (« Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time; / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death. Out, out, brief candle! / Life's but a walking shadow, a poor player, / That struts and frets his hour upon the stage, / And then is heard no more. It is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing. », Shakespeare William, *Macbeth*, *op. cit.*, p. 270).

<sup>49</sup> Balzac Honoré de, *Histoire des Treize Ferragus La fille aux yeux d'or : premier et troisième épisode*, Paris, Flammarion, 1988, p. 226.

<sup>50</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 919 (« There was no door and no wall; in place of either there yawned before me a dark corridor, in which I continued to advance for some time without encountering the smallest opposition », *Stevenson Robert Louis*, *op. cit.*, p. 34).

<sup>51</sup> *Id.* (« A young lady was within; she was going to bed, and her toilet was far advanced, or the other way about, if you prefer. » *Id.*)

<sup>52</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 138.

<sup>53</sup> Ballarin Charles, « Notice au Pilleur d'épaves » in *Stevenson Robert Louis*, *op. cit.*, p. 1367.

<sup>54</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 119-120.

<sup>55</sup> Genette Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1992, p. 558.

<sup>56</sup> Millet Laurence, « Chez Balzac, rue Raynouard à Paris », La Compagnie des auteurs par Matthieu Garrigou-Lagrange, France Culture, 2/07/2019.

<sup>57</sup> Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 921 (« my third destiny », Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 37).

<sup>58</sup> Rousset Jean, *Forme et signification : essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 160-161.

<sup>59</sup> Naugrette Jean-Pierre, *op. cit.*, p. 155.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 157.

<sup>61</sup> « And then he would pat my shoulder or my hand with a kind of *motherly way* he had, very affecting in a man so strong and beautiful. », Stevenson Robert Louis, *op. cit.*, p. 15 (mes italiques).

# London's Burning

## Urban Crisis in Derek Raymond's *Factory Series*

**Julien Campagna** (*Université de Poitiers*)

**Abstract:** In the 1980s, the English novelist Derek Raymond gave birth to the Sergeant in the *Factory Series*. Focusing on a marginal and disillusioned protagonist, typical of the genre of the noir novel, Raymond pushes the image of the detective as a disenchanted observer of a city in suffering to the extreme, in the midst of a city which is about to burst apart both architecturally and socially. London becomes the image of a modern Babylon, devoured by neo-liberal individualism and torn apart by chaotic and incohesive expansion that has given way to extreme precariousness and social tension. In his function as an investigator, the Sergeant goes from industrial wastelands to abandoned and decaying suburban neighbourhoods, witnessing the slow destruction of the London he knew. This article will aim at showing how the apocalyptic vision of the city in social crisis in Raymond's first four entries in the *Factory Series* gives way to an original portrayal of its central figure as an emblem and defender of the down-trodden.

**Keywords:** noir novel, contemporary literature, sociology, apocalypse, city, urban crisis, neo-liberalism, modernity, post-modernism, hard-boiled.

**Résumé :** Dans les années 1980, le romancier anglais Derek Raymond donne naissance dans la *Factory Series* au Sergent. Avec ce personnage marginal et désabusé caractéristique du roman noir, il pousse à l'extrême la posture du détective comme observateur déenchanté d'une ville en éclatement géographique comme social. Londres devient l'image d'une Babylone moderne, rongée par l'individualisme et décimée par une expansion chaotique et une obsession du renouvellement qui en bouleverse les contours sans cohérence. Le Sergent est conduit au fil de ses enquêtes de friches industrielles à l'abandon en banlieues déjà décrépites, et constate la lente déliquescence d'un Londres au bord de la destruction, rongée par une société trop contrastée, laissée à une prolifération anarchique révélatrice d'une crise morale et sociale autant qu'économique.

**Mots clefs :** roman noir, littérature contemporaine, sociologie, apocalypse, ville, crise urbaine, néo-libéralisme, modernité, post-modernisme, roman *hard-boiled*.

When noted French critic and author Jean-Patrick Manchette wrote about noir novels in his *Chronicles* in 1979, he defined the genre as a literature for times of crisis<sup>1</sup>. And indeed, noir novels in their original form generally started to soar in a time of major economic and social crisis in their country of birth: the likes of Dashiell Hammett or Raymond Chandler breathed life into the Private Eye (embodied by such mythical characters as Sam Spade or Philip Marlowe) in the wake of the 1929 Wall Street crash. Spade or Marlowe would therefore inhabit American cities, real or invented, learning to adapt to a new economic, social and structural paradigm. To paraphrase Chandler's famous claim about his inspiring elder D. Hammett, the hard-boiled detective novel is all about taking murder out of the Venetian vase (a thinly veiled allusion to the likes of Hercule Poirot or Sherlock Holmes) and dropping it into the alley<sup>2</sup>. And thus the modern detective was born: a quintessential citizen for whom identification and familiarity with the city is everything, as a professional and ontological obligation, and yet for whom such identification is constantly threatened by the permanent changes and reinventions of a fast-evolving modern city. In the words of Jean-Patrick Manchette: "noir novels speak of an unbalanced, labile world, destined to fall and to pass. The noir novel is a literature of crisis. No wonder it's been springing back to life lately"<sup>3</sup>. Manchette saw the beginning of the 1980s as a particularly severe time of crisis, aggravated by the devastations of totalitarian regimes, the consecration of capitalism, and the slow failure and end of all forms of social and political alternatives, communism first and foremost. These were disillusioned times where the neo liberal rule had taken over, bringing in its wake more social injustice, more individualism and more apathy. In other words, the crisis was now as much social or economic as it was moral and political, and the aim of this article will partly lie in evaluating how this context of escalating liberalism shaped and transformed the form and the scope of noir novels, radicalizing its discourse on urban crisis in comparison to its early models.

Set in London in the 1980s, the originality of Derek Raymond's *Factory Series*<sup>4</sup> would thus lie in his theatrical and apocalyptic vision of the city as a metaphor for the social violence and marginalization brought by neo-liberal politics as well as in the atypical detective he chose as a protagonist. In this series of five novels published between 1984 and 1993 (one year before the writer's passing), crime almost always springs from the ruthless and competitive race for profit and ambition, the chaotic expansion of the city, the racial and social tensions brought forth by precariousness and forced segregation, all shaping the city into a modern urban Hell, embodying a state of extreme crisis both geographically and materially. With the *Factory Series*, Derek Raymond not only updates the representation of the decaying city as depicted in Victorian novels, such as Charles Dickens's novels for instance, but he also uses elements of contemporary noir novels. Such elements include the political and social commentary on neo-liberalism found in French neo-noir writers like Manchette or Daeninckx, to show the failure of post-war urban politics in the UK, which, despite its best efforts, made the city almost as fragmented and dehumanized as in Victorian times.

To guide us into this infernal landscape, the writer created the ideal antihero for a noir novel set in such times of turmoil: a post-modern detective deprived of a name, an identity or usual characterization, an unfathomable character that would only be known, throughout the series, as the Sergeant. Evolving in a city that he doesn't seem to understand anymore, a city the geographical, architectural, social or moral rules of which he no longer identifies with, the Sergeant finds his own way of protesting against this modern urban setting. Consistent with his

anonymity, he has chosen to remain, for his whole career, at the lowest position in the worst police department of London: the Department of Unexplained Deaths (located in an old “factory” that gives the series its title), a service that focuses on the gloomy murders of outcasts and lowlifes in what were at the time notorious (Stoke Newington) or abandoned (Battersea Park) areas of the city, cases that more often than not swiftly ended up at the bottom of the unsolved pile. But in the Sergeant’s perspective, not only do these cases matter, they also provide him with the ideal position to closely document an urban crisis, as he strives to give back a name and an identity to those who have been devoured by the pitiless neo-liberal city. For Derek Raymond, as we shall see, noir novels offer us both a front-row seat to and a possible way out of individualism, social segregation and systemic violence, all plagues of neo-liberalism.

## I The “Disgusting” City: Hyperbole and Allegory

The city wasn’t pretty. Most of its builders had gone in for gaudiness. Maybe they had been successful at first. Since then the smelters whose brick stacks stuck up tall against a gloomy mountain to the south had yellow-smoked everything into uniform dinginess. The result was an ugly city of forty thousand people, set in an ugly notch between two ugly mountains that had been all dirtied up by mining<sup>5</sup>.

The opening of D. Hammett’s seminal first novel *Red Harvest* (1929) could retrospectively be read as a rulebook for the noir novel’s function as a social commentary on urban transformation and crisis: using the private eye as a focal point, it depicts the American city as a decaying urban sprawl entering a process of self-destruction.

London in D. Raymond’s noir novels is also painted as a city in topographical and material crisis, and the novels use the character of the detective as the same monadic point of panoramic perception. But they push such aesthetic representation of the city to a new point of abstraction, thus signalling how the modern city has come to rationalize and systematize such processes of destruction, isolation and segregation. The *Factory Series* could be seen as a commentary on how neo-liberalism pushed to a new extreme the process, described in its early stages in *Red Harvest*, of urban disintegration, motivated by the obsession of productivity and profitability and the growing importance of real estate speculation. In that sense, *The Factory Series* is both a continuation and a culmination of noir novels as a vehicle for social commentary, as it stages the city’s violent separation of races and classes and urge of systematic destruction and abandonment in a transparent and hyperbolic fashion. The genre of the noir novel, in that regard, constitutes an ideal point of entry into this decadent setting, as the detective offers a panoramic perception of London, navigating, for the benefit of his investigations, all of its social and topographical layers, including the ones that are usually and carefully left out of sight. As an anonymous hero unbothered by the rules of hierarchy and not interested in social elevation, the Sergeant becomes a lucid and quietly empathetic witness of the many types of violence undergone by the inhabitants of the modern city. This dark and cynical vision of a city in crisis and disintegration is all at once social, moral, architectural and geographical: neoliberalism transforms the modern city into an incoherent, disharmonious, inhumane landscape, a landscape that has lost any sense of dignity to turn into a place of injustice, individualism and ridicule.

The city is described on the path to losing its rational cohesion and visual harmony in a delusional race for profitability and efficiency, causing the prolifera-

tion of waste lands, abandoned buildings and brownfield sites. Such discourse is highlighted by hyperbolic descriptions showing a city literally collapsing in front of our eyes, the western suburbs of London shown through solemn images of fire, darkness and ruins as in the following passage from *How the Dead Live* (1986):

Sickening errors, democratically arrived at of course, lay either side of the road as I drove west out of London. Blocks of semi-abandoned streets made dead ends of effort where people who had tried to start something – anything – had been crushed by the dull, triumphant logic of the state. I crossed the demarcation lines of two ethnic groups at Swallowtail Lane; the Regal cinema loomed up in my lights, its façade blackened by fire. I passed a series of streets that stood for political convictions. [...] In further sad, narrow streets, beyond my car lights, half hidden by groups of old bangers with their front wheels up on the pavement, lay ruined three-storey houses that the council neither had the money to restore, nor corruption interest in pulling down. These were all dark – the power, the water cut off in them, life itself cut off there at this wrong end of winter. Yet life still did cling in them, I knew. Uncivilized, mad life; these rank buildings that had housed self-respecting families once were now occupied by squatters of any kind – the desperate last fugitives of a beaten, abandoned army, their dignity, rights and occupations gone, their hope gone, tomorrow gone<sup>6</sup>.

London is shown decimated by inhumane and pitiless politics that leaves it and its occupants agonizing, but the heavy-handed and overtly solemn nature of such a description also seems to ironically push the vision of a decaying London to an almost absurd extreme, as if the destruction and abandonment of the city were so violent the language of the noir novel itself had reached its limit.

Such radical and hyperbolical representation of the urban crisis is also reflected through the spectacular and emphasized depiction of class and race segregation. The Quadrant Pub, for instance, in *He Died with His Eyes Open* (1984), is an allegorical representation of urban society as a racial and social ghetto, tangibly but also quite abstractly embodying the injustices of a two-tier London.

I surveyed the lunchtime mob in the Quadrant. The advertising people with their flannels, crew-cuts and executive briefcases stood at the more elegant bar; next to them, but not speaking to them, was the rag-trade contingent over from Great Portland Street. Both armies were attended by secretaries who wittered blondely away at each other across tepid gin and tonics. [...] They ordered democratic halves of lager and talked shop, using well-rehearsed gestures and smiles, aping "The Upper Classes", a new series that was being run on television by the company in which Lord Boughtham, the Foreign Secretary, held a controlling interest. My side of the pub was the cheap side, where the fruit machines, jukeboxes and villains were. It was crammed just now with Planet drivers from over the road swilling down Guinness and eating sausage, mash and peas at the lunch counter<sup>7</sup>.

The Quadrant becomes the localized and emblematic embodiment of a city that had been hermetically severed in two, without any hope of reconciliation; it points out a lack of balance and an economic separation visibly recreated in the geographical partition of the city's symbolical places. The schematic and striking nature of such a setting also seems to give the detective a function that goes beyond that of a mere witness to this social crisis: he becomes a monadic "surveyor", acutely aware of the divided nature of his city. He is both an observer and an analyst<sup>8</sup>.

His analysis of the city's architectural and topographical crisis is rooted in a sense of a loss of morality that, once again, echoes but also radicalizes the disenchanted nature of the hard boiled detective into an ironical and almost farcical discourse on decadence. London is seen as a city where moral decline is rooted in the loss of a sense of national and historical unity. Visual allegories as well as the depiction of a devaluation of national myth are used both to illustrate and exaggerate this loss. Through the Sergeant's occasional touches of morbid and tongue-in-cheek

humour, the use of irony and allegory is a way to theatrically highlight such a loss of morality, once again using hyperbole to illustrate in a farcical manner the spinelessness and moral amnesia of modern London. Mirroring the humiliation and oblivious vulgarity of its occupants, the Henry of Agincourt Pub in *He Died with His Eyes Open* sees Henry V becoming the grotesque sign of a shabby and decrepit pub.

The pub had painted medieval wooden beams at the front, and the sign displayed the monarch after whom it was named. He was wearing a large crown, a doubtful piece of armour and an expression of quiet, or possibly drunken confidence, and was peering up the road as if he had just seen a lot of Frenchmen. Someone very thin with a pointed iron hat on stood humbly beside him, trying to get his bow and arrow to fire, his metal foot planted on the word BEER<sup>9</sup>.

In D. Raymond's noir novels, which focus heavily on murder as a result of a systemic violence and the general loss of a moral compass, the crisis becomes rooted in a licentiousness that is stimulated in the context of an individualist and petty neo-liberal society. Londoners have no choice but to play their part in this moral decay, under penalty of ostracism and social exclusion, a plague one is very familiar with when working at the Department of Unexplained Deaths. As D. Raymond once put it in his memoirs *The Hidden Files*, "we have the unpleasant feeling of having to do disgusting things, so we might as well build a society where one simply has to be disgusting"<sup>10</sup>.

## I Apocalyptic City: The Fall of London

I walked down a brick path from terrace to terrace, followed along inside the fence and so out of the gates to where I had left my car under a pepper tree on the street. Thunder was crackling in the foothills now and the sky above them was purple-black. It was going to rain hard. The air had the damp foretaste of rain. I put the top up on my convertible before I started downtown<sup>11</sup>.

This description of Marlowe's descending path to a Los Angeles threatened by the imminent coming of a storm in Raymond Chandler's *The Big Sleep* (1939) is one of many passages evoking a descent into an urban Hell. The image of the detective plunging into a city on the verge of apocalypse is once again largely elaborated on and radicalized by D. Raymond, whose novels frequently materialize such an intertext by transparently conjuring an eschatological discourse.

*The Factory Series* thus could be seen as a commentary on modern decadence that reads like a take on apocalyptic literature and eschatology<sup>12</sup>, pushing the idea of urban crisis to a visual extreme. London is depicted as a giant and all-consuming beast, conveying powerful and apocalyptic images of urban decay, in a city left to the despicable actions and loose morals of its occupants, plagued by the internal violence and unleashed vice of a neo-liberal society, consumed by fire and in an advanced state of decomposition, like a swollen and sick body ready to burst.

The first novel in the series, *He Died with His Eyes Open*, seems to dramatically announce an imminent urban apocalypse never quite coming to its completion, like a half fulfilling prophecy leaving London doomed to eternally repeated destruction, violence and filth. The city is on the verge of catastrophe, but it is already the desolated and wild wasteland that comes after the disaster, both a pre- and post-apocalyptic setting. When the Sergeant visits the victim's place in the notorious neighbourhood of Romilly Place, he finds an abandoned and decimated sight, a place that has been forgotten and lost, systematically and methodically cleansed and dismantled by its occupants.

Staniland's room was one of the most putrid I ever saw. Romilly Place was off the Lewisham end of the Old Kent Road near the clock-tower; the houses were three-storey tenements and filthy. It was a dangerous bloody district too – what we call mixed area, a third unemployed skinhead, and two-thirds unemployed black. It was a cul-de-sac, and in the warmth of the spring evening the air was filled with screams as kids and teenagers raced round the wrecked cars that littered the pavement. There were about twenty houses, mostly with broken windows and vandalized front doors. Some idiot on the council had had the idea of putting a public callbox on the corner; it now contained no telephone, no glass and no door – a directory leaf or two skittered miserably about in the breeze. The house I had parked by had been gutted by fire; the front had been shored up with timber and there were sheets of corrugated iron where the windows had been<sup>13</sup>.

The Biblical undertones of such a passage is not meant to make of Romilly Place the location for a second Judgment Day: the novel paints London as a modern Babylon at the edge of a fall of almost Biblical proportions, the product of a social and economic context of precariousness and deprivation, in a neighbourhood decimated by social misery, racial tension and architectural mayhem.

The hyperbolic nature of such an apocalyptic vision of the modern city gives the series' first novel a post-modern aesthetic, constantly oscillating between a quite solemn and desperate atmosphere and a cynical detachment from it, where the doom and gloom become the subject of farce and irony, where the very real and violent horror it depicts is spectacularized and made into a simulacrum. The filth and decadence of the 84 Club in the same novel seems for instance almost staged and artificial, a grotesque magnification of reality that shows a city revelling in its own decay, blurring the line between actual horror and its obscene spectacle.

It was called the 84 Club because that was its street number in Crispian Road, on the south side of London Bridge. Derelict or bankrupt warehouses fronted the river; the area was scheduled to be bulldozed one day for new development, and then it would become posh. But I wondered if that would ever happen. [...] The place was got up as a horror museum, with décor done on the cheap. Plastic cobwebs were sprayed around where no spider would ever have had the idea, devils and monsters glowed with twenty-five-watt bulbs inside them, long white bones dangled from the ceiling, etcetera. The only thing that wasn't simulated was the damp. The company was mixed in there – black and white, like the whisky. It was a powerful blend, and I wondered if the villainous management knew how to handle it. I had an idea it did. I stood at the entrance, watching. The floor was packed solid; I smelled the hard liquor and sweat, sex, and one or two other things, such as grass<sup>14</sup>.

London is theatrically represented in a state of impending doom. In fact, the catastrophe seems so near that the hero even subconsciously anticipates it in *How The Dead Live* through a recurrent dream that shows him and his wife Edie trying to escape “a foreign city” that has fallen prey to inexplicable and irrational chaos. This oneiric sequence shows an ostensibly capitalist city as the place where social coherence and order end, orchestrating a scene of panic, but one among a crowd robbed of all vitality or drive, aimlessly wandering among the multitude, indifferent to one another, without solidarity or even, it seems, humanity. In many ways, this passage could be read as a modern reenactment of the Biblical episode of Judgment Day, only set in a modern city where “men in business suits” collapse under the weight of their own possessions.

I had a dream sometime in the night. My mad wife Edie and I were walking through the outskirts of a foreign city, going away from it. There was an atmosphere of terror and sadness everywhere, also an ominous silence broken only by the sound of shuffling feet. [...] People, thousands of them, were hurrying down a boulevard, all going in the same direction as ourselves. At fifty-yard intervals bodies were lying against the walls. A man in a business suit had collapsed under

a sack of cabbages; further on an old man in rags sprawled on a toppled heap of garbage cans; he was dying. A monk in a brown habit stood beside him, holding a syringe; near them stood a shabby woman in her forties, wringing her hands as the crowd went past her, repeating the same unintelligible phrase over and over<sup>15</sup>.

The detective becomes a Pythia-like figure, cursed with the terrible gift of foresight: the apocalyptic tone of the novels makes him the seer and the unwilling teller of an impending catastrophe that he himself both fears and fantasizes.

## I The City of the Dead: Dehumanization and Deprivation

1644 West 54th Place was a dried-out brown house with a dried-out brown lawn in front of it. There was a large bare patch around a tough-looking palm tree. On the porch stood one lonely wooden rocker, and the afternoon breeze made the unpruned shoots of last year's poinsettias tap-tap against the cracked stucco wall. A line of stiff yellowish half-washed clothes jittered on a rusty wire in the side yard<sup>16</sup>.

The original hard-boiled novel, here illustrated by R. Chandler's *Farewell My Lovely* (1940), often uses landscape descriptions as a means to visually represent material deprivation and how liberal society was engaged in the process of quite literally stripping bare its most precarious members<sup>17</sup>.

But D. Raymond's novels expand such a discourse to man himself: doubling down on the metaphor, the figuration of a state of deprivation in modern London is often echoed by the representation of a literal or symbolical bareness, to a point where deprivation equals, in the textual language, dehumanization. Background characters are either zombies, animals, or dead bodies, in a deadly and ruthless setting that systematically shreds any drive of revolt to the point of suppressing their sense of identity, subjectivity or self-awareness: material deprivation now leads to physical and/or spiritual annihilation. The victims are nameless nobodies rejected by society<sup>18</sup>, and the murderers are animals abiding only to their vilest and most bestial impulses. The narrator himself is an anonymous man struggling not to let the system eat away at him and whose right to lead a conventional life is taken from him<sup>19</sup>. Modern London is the place where men and women get their humanity and vitality slowly or brutally drained from them, either from trauma, murder or resignation.

With its telling title, *He Died with His Eyes Open* invites us from its opening lines to see the city as it should be seen – that is, quite literally through a dead man's eyes<sup>20</sup>. The first eyes on which the narration chooses to focus are inert, swept away by the floods and unleashed elements, and yet they remain also painfully opened on the horror of an infernal London:

It was pelting with rain on an east wind when I got there. I found Bowman from Serious Crimes standing over the corpse with a torch, talking to the two coppers off the beat who had been called by the man who had stumbled on him. Water ran off the brim of Bowman's trilby, and dribbled down the helmets of the wooden tops to end up in their collars. Bowman handed me the torch without a word and I bent over the dead man. His eyes were open – one only just – the surfaces peppered with the grit that an east wind hurls at you off London streets<sup>21</sup>.

The series' second novel, *The Devil's Home on Leave* (1984), offers us a perfect example of this association between material deprivation, physical bareness and psychological distress, in a descriptive passage going from the depiction of an empty flat to the spectacle of a mad man baring his chest, both staging the city's same pitiless process of systematic devouring and devitalization.

I was interviewing Klara McGruder in her Stoke Newington flat. It was in a state of painful squalor. Through the kitchen doorway I saw piles of dead bottles; part of her unmade bed showed opposite and the floor beside it was littered with dog-ends. [...] On the lino-covered table between us a half-eaten plate of sardines swallowed in their oil; an empty whisky bottle towered above them. Outside it was raining bitterly across a barren park where the grass had been trudged away by the aimless feet of the unemployed until the ground was just mud. I got up and went to look through the rain. Below me a man spread his rags to show his chest as if it were a really fine day. His red lips gaped open inside his curly beard the mouth closed only when it encountered the neck of the bottle that he kept picking up from the bench beside him. Rain ran over him, sliding down his ribs, subtle as a blackmailer<sup>22</sup>.

The flat's description insists upon the extreme bareness of the place through images of systematic emptiness. But the decay of the inside is then extended to the outside exemplified both by the setting and the shell of a man at the centre of it, a man that is pure body over spirit, a mere physical presence only guided by his animal impulses, as chaotic and disorderly as the buildings surrounding him. No identity, no drive, no name, no humanity – he is the very image of an alienated man, insane and reduced solely to his bodily and biological functions.

The antagonist in the *Factory Series'* most famous novel, *I Was Dora Suarez* (1990) is a savage and axe-wielding psychopath who competes with the Sergeant, throughout the book, as its main narrative voice. This dissonant narrative voice is a way to penetrate the drives of an essentially marginalized man. The underlying idea behind this narrative device seems to allow us, finally, after three novels that danced around it, to penetrate the mind of a "left-behind", to borrow a phrase dear to D. Raymond himself in his *memoirs*<sup>23</sup>. The portrait of Dora Suarez's killer seizes at its term the process of dehumanization initiated by an inhumane society: a murderer no longer driven by love, vengeance, or even greed, but a wild and demented amalgam of physical urges and animal manifestations. The novelist extensively describes the insane wandering of his roaming serial killer, who is living in the dilapidated premises of a disused factory in an abandoned industrial area of London. Interestingly, his murderous insanity is not the result of a psychanalytically analysed mental unbalance, or justified through a personal story of which he is deprived of anyway: without a past, without a name, without a real motive, schizophrenic and assuming several identities, he becomes the human reflection of an abandoned and internally destroyed and decadent city, revelling without any self-consciousness in its own filth and monstrosity, and swollen by its own wastes and dejections.

There was no light or water in the place but that didn't matter, he wasn't civilized. He very seldom needed water, and what he loathed above all was light. Where he could fold into himself and stay suspended like a bat during such little ease as he knew was in the dark, and there was plenty of that here. Only a far-off streetlight diffused some orange glow through a fog a hundred yards away where Lovelock Road joined College Hill, and the set of traffic lights there snapped regularly on and off. Yes, the squat would do till the council meddlers came round for a shifty, but that wouldn't be tomorrow [...]. As well as the blood and the seepage from last night's ejaculation he had shit himself lavishly in his sleep, a sloppy, yellow liquid. Having spent a while burying his face in them, he folded the knickers up and put them carefully to one side on top of a stack of others. [...] He wasn't a clean person in any sense of the word; he was absolutely connected to his bodily smells as though they alone proved to him, for want of other evidence, that he existed<sup>24</sup>.

In a cruel, violent and vulgar modern city, the killer is the image of the abject man, the embodiment of the uncivilized creature, the personification of urban decadence: a man without dignity, self-consciousness or empathy, and without

anything to drive his actions but his most violent and animal impulses. His own filth and defilements are the only proof left of his own existence<sup>25</sup>. Left on the side of the road by a society deprived of any sense of community or solidarity, violence and depravity are his only means to assert his own individuality.

## I Repopulating London: the sacrificial detective

And yet among the faceless masses some names still surface as well as voices. In *I Was Dora Suarez*, a third narrative voice slowly unfolds: that of the victim, through the reading of her diary by the Sergeant<sup>26</sup>. In *He Died with His Eyes Open*, the most resonant name is the victim's name, Staniland, whose life we discover thanks to the Sergeant's repeated listening to his diary tapes. These moments see the detective willingly give up his position as narrator to make way for other voices, voices that were used to being smothered and unheard, and that never got to say their piece before it was too late. In D. Raymond's work, the noir novel thus becomes a means, through the personal sacrifice of his hero's own name and social ambition, to give these silent and unknown victims the right to their own name and voice. In *He Died with His Eyes Open*, Staniland regains the right to a personal history and depth of character, and is offered empathy through the Sergeant's literal unearthing of his voice by way of the tapes he saved from oblivion. In this regard, D. Raymond's novels are consistent with Tzvetan Todorov's remarks: the story of the victim merges with the story of the investigation. D. Raymond intensifies this narrative device by occasionally merging the narrative voices of his novels together, creating a sense of confusion. The detective's purpose is not a fleeting sense of justice, but the unveiling and memorial preservation of one's hopes, fears and fragilities, of "the core" of what makes him, and million others, in spite of the dehumanizing process of urban life, "people".

That fragile sweetness at the core of people – if we allowed that to be kicked, smashed and splintered, then we had no society at all of the kind I felt I had to uphold. I had committed my own sins against it, out of transient weakness. But I hadn't deliberately murdered it for its pitiful membrane of a little borrowed money, its short-lived protective shell – and that was why, as I drank some more beer and picked up the next of Staniland's tapes, I knew I had to nail the killers<sup>27</sup>.

In a context of permanent crisis, of moral, social and economic turmoil, the story of the Sergeant dares to ask how one could still positively inhabit a city. In the face of a ruthless society, the Sergeant nonetheless presents us with the faint possibility of rekindling a spark of altruism and vitality in the modern city. The Sergeant's recalling of a vocation call of sorts in *The Devil's Home on Leave* reminds the reader of the importance, more than ever in this urban context, to recreate a sense of community<sup>28</sup>. By learning the name of the victim in one the first cases he ever had to work on, he was granting someone who had been, quite literally, left on the side of the road (her corpse found by the highway on a rainy day) a right to be, at the very least, remembered as a woman who had been a part of the urban community, and whose personal story was accounted for.

Nobody was ever caught for her, and Mrs Mayhew made four lines in the Watford Observer. But that's why, when they started Unexplained Deaths, I was one of the first to join; and that's why I stayed on as a copper, just when I was thinking it was a dog's life and had considered jacking it in. Mrs Mayhew, I saw on her papers, had a pretty Christian name. I remember it: Jonquil<sup>29</sup>.

Paradoxically, no one understands better than the Sergeant the necessity of possessing one's own name. Modern cities are places of ego that lead to a loss of identity, places of ambition that lead to self-destruction, places of individualism that lead to normalization. So the Sergeant chooses to confront the urban crisis by willingly giving up his identity and his self in the faint hope of helping the outcasts of his cases find theirs, by orchestrating his own disappearance to restore the memory of all who disappeared anonymously in the city, by accepting marginalization and damnation for the sake of an unlikely but possible salvation for all the nameless and faceless modern citizens. The price to pay for such a sacrifice is solitude and utter isolation, but at least it is one the protagonist decided for himself: the implication for positively representing the down-trodden is to become himself the ultimate outcast.

But I feel nearly alone now, though I stand for my sick and dead, I believe. There are times when I feel alone in the face of our society, its hatred and madness, its despair and violence. I feel the edge of the precipice with every step I take and have to be most particular how I tread; the path isn't solid, and under it is the mist and that vile slide towards a bottomless death. I am a minor figure for whom no god waits. The state that pays me laughs at me; my own people at work find me absurd<sup>30</sup>.

Sixty years after D. Hammett's *Continental Op* (1923), the originality of the *Factory Series* is thus to stage, through the Sergeant's role as a nameless noir hero, not an iconoclast mythification of the detective in the face of urban crisis as a re-enactment of the figure of the conquering frontiersman facing the wild<sup>31</sup>, but a selfless sacrifice that becomes, in a neo-liberal society, the ethical condition of his attempt at success.

## I Conclusion

Derek Raymond offers in his *Factory Series* an original take on the hard-boiled detective's critical observation of the modern city. Exacerbating its visual and symbolical representation of urban crisis to reset it in a neo-liberal London where individualism, segregation and precariousness are pushed to an extreme, he shows how a noir novel for modern times has to radicalize its discourse through hyperbole and allegory, using the hero's monadic and panoramic perspective to stage a decaying and apocalyptic city. London in the series is seen at the end of a dehumanizing capitalist process that leaves its inhabitants in utter destitution to the point where its numerous outcasts are either victims or murderers: the experience of the modern citizen is one of ostracism, of moral and physical depravation, that almost entirely erases the possibility of creating a sense of solidarity. In such a dire context, the author's uncharacteristic detective is forced to turn the cliché of his disenchanted solitude upside down: taking a stance opposite to an apparent misanthropic retreat, the Sergeant's refusal to play by society's rules of hierarchy and identification becomes the last hope for the persistence of an urban community, as he consents to sacrifice his name, his social ambitions and his personal history for the sake of the down-trodden, so that their lives and violent deaths would not go forever "unexplained". •

<sup>1</sup> See note 3: Manchette Jean-Patrick, *Chroniques*, Paris, Rivages Noir, 2003 [1996].

<sup>2</sup> The exact quote, found in Raymond Chandler's 1944 essay (originally published in *The Atlantic Monthly*) "The Simple Art Of Murder", is as follows: "Hammett took murder out of the Venetian vase and dropped it into the alley."

<sup>3</sup> Manchette Jean-Patrick, *Chroniques*, op. cit., p. 57 : « Le polar cause d'un monde déséquilibré, donc labile, appelé donc à tomber et à passer. Le polar est la littérature de la crise. Pas étonnant qu'il reprenne vie ces temps derniers. »

<sup>4</sup> Derek Raymond was born Robin William Arthur Cook in 1931, but in the beginning of the 1980's, the success of the American author of medical novels Robin Cook drove him to choose D. Raymond as his pen name. All of the editions referenced in this essay refer to the author as Derek Raymond, therefore this name will be used for all occurrences. In France, the collection Folio Policier, which is the sole French editor for the *Factory Series*, still refers to him as Robin Cook.

<sup>5</sup> Hammett Dashiell, *Red Harvest*, London, Orion, 2012 [1929], pp. 1-2.

<sup>6</sup> Raymond Derek, *How The Dead Live*, London, Serpent's Tail, 2007 [1986], pp. 24-25.

<sup>7</sup> Raymond Derek, *He Died with His Eyes Open*, London, Abacus, 1984, p.126.

<sup>8</sup> Thus, the Sergeant is part of a long tradition of detectives characterised by their scopic power, a notion that was mostly prevalent in the nineteenth century, where the detective was associated with the biblical figure of Asmodeus.

<sup>9</sup> Raymond Derek, *He Died with His Eyes Open*, op. cit., p.30.

<sup>10</sup> Raymond Derek, *The Hidden Files*, London, Brown Little & Cie, 1992, p.87.

<sup>11</sup> Chandler Raymond, *The Big Sleep*, in *The Big Sleep and Other Novels*, London, Penguin Classics, 2000 [1939], p.16.

<sup>12</sup> See for instance in that regard Pike David L., *Metropolis On The Styx: The Underworlds of Modern Urban Culture*, 1800-2001, New York, Cornell University Press, 2007.

<sup>13</sup> Raymond Derek, *He Died with His Eyes Open*, op.cit., p. 60.

<sup>14</sup> Ibid., p. 110.

<sup>15</sup> Raymond Derek, *How The Dead Live*, op. cit., p. 41.

<sup>16</sup> Chandler Raymond, *Farewell My Lovely*, in *The Big Sleep and other novels*, op.cit., p. 182.

<sup>17</sup> On that subject, we could refer, among many others, to Jean-Pierre Deloux's study on Dashiell Hammett's work, and particularly his novel *Red Harvest*, which famously depicts an imaginary city named Poisonville: "Poisonville is an extreme case, the spectacular outcome of a rotten situation coupled with the political laxism of citizens who gave up on their democratic ideals". Deloux Jean-Pierre, *Dashiell Hammett: Underworld USA*, Paris, Éditions du Boucher, 1994.

<sup>18</sup> In *He Died with His Eyes Open*, the victim Staniland was an unemployed alcoholic living in isolation. In *I Was Dora Suarez*, Dora was a young and dying prostitute who had AIDS.

<sup>19</sup> The Sergeant frequently recalls throughout the Series his wife Edie's descent into madness, which ends with her killing their young son by throwing him under a bus. In *The Devil's Home On Leave* (Ch.7), the detective goes to an asylum out of town to visit Edie.

<sup>20</sup> On the importance of corpses and scopic power in detective novels, see Bell David F., "Reading Corpses: interpretative violence", *SubStance*, 27:2-86, "Reading Violence", 1998, pp. 92-105.

<sup>21</sup> Raymond Derek, *He Died with His Eyes Open*, op.cit., p. 9.

<sup>22</sup> Raymond Derek, *The Devil's Home on Leave*, London, Serpent's Tail, 2007 [1984], p. 134.

<sup>23</sup> Raymond Derek, *The Hidden Files*, London, Brown, 1992, p. 87.

<sup>24</sup> Raymond Derek, *I Was Dora Suarez*, London, Serpent's Tail, 2008 [1990], pp. 26-27.

<sup>25</sup> This could be a play on the « trace » and the paradigm of the index as a key-element of the noir novel, as Carlo Ginzburg has analysed it, for instance in « Signes, traces, pistes : racine d'un paradigme de l'indice », *Débat*, 6, 1980, pp. 3-44.

<sup>26</sup> The motif of the voice of the victim has been identified as a key motif in detective fiction as early as in, for instance, Tzvetan Todorov's « Typologie du roman policier » in *Poétique de la Prose*, Paris, Seuil, 1980, pp. 9-19.

<sup>27</sup> Raymond Derek, *He Died with His Eyes Open*, op.cit., p. 87.

<sup>28</sup> This aching for a renewed sense of urban community is actually a common trait of post-modern noir novel set in a neo-liberal city: in that sense, D. Raymond's work could be compared to the works of such major writers of the same period such as Leonardo Padura or Manuel Vasquez Montalban. It is one of the ways in which the urban noir novels of the latter 20th century distinguish themselves from the original hard-boiled novels and from the noir novels of the 19<sup>th</sup> century.

<sup>29</sup> Raymond Derek, *The Devil's Home on Leave*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>30</sup> Raymond Derek, *How The Dead Live*, *op. cit.*, p. 134.

<sup>31</sup> "In effect, the hardboiled hero reenacts an American mythos. Did not the first unhappy European-colonists and their descendants, the frontiersmen, depart their corrupt societies to attack and dominate men and nature? By so doing they hoped to purify themselves and establish a higher order of civilization. Alienation, violence, and redemption characterized their movements until the continent was settled. The tough detective hero in his claustrophobic urban setting ontologically rehearses the same pattern in his narration of events." Edward Margolies, *Which Way Did He Go: The Private Eye in Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Chester Himes and Ross MacDonald*, New York, Holmes & Meier, 1981, pp. 15-16.

# THE CITY AS THE LOCUS OF A QUEST FOR IDENTITY

# À l'ombre de Manchester

## La quête des origines de Jeanette Winterson

**Isabelle Le Pape** (Bibliothèque Nationale de France)

**Résumé :** Associée à la révolution industrielle et richement décrite dans *La situation de la classe laborieuse en Angleterre* (1844) de Friedrich Engels, Manchester a été le théâtre de luttes individuelles et collectives. Dès le XIX<sup>e</sup> siècle, la ville inspire indéniablement les écrivains, d'Elizabeth Gaskell, qui en fait le décor de *Mary Barton* (1848) et de *North and South* (1855) à Jeanette Winterson, dont l'histoire personnelle est étroitement liée à cette ville rude du nord de l'Angleterre. Nous étudierons les perceptions de la ville chez Winterson dans *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (2011) en lien avec sa quête identitaire et nous tenterons de comprendre comment cette écriture à caractère autobiographique renouvelle les codes du roman contemporain.

**Mots-clés :** initié, identité, industrie – ville

**Abstract:** Related to the industrial revolution and mostly portrayed in Friedrich Engels's *The Condition of the Working Class in England* (1844), Manchester has been the theater of individual and collective struggles. Since the 19<sup>th</sup> century, the city has undeniably inspired many writers from Elizabeth Gaskell, who made Manchester the background of her novels *Mary Barton* (1848) and *North and South* (1855) to Jeanette Winterson, whose life is closely linked to this rough city of the north of England. We will examine Winterson's perceptions of the city in *Why Be Happy When You Could Be Normal?* (2011) in relation to her quest for identity and we will try to unravel how this autobiographical tale rewrites the codes of the contemporary novel.

**Keywords:** emininity, identity, industry, city

### Le nord littéraire : un arrière-plan austère

**L**e nord de l'Angleterre a longtemps influencé les écrivains, qui en ont fait une toile de fond chargée des fumées industrielles et marquée par les rudes collines du Yorkshire balayées par les vents. Décor indéniablement associé aux *Wuthering Heights* (1847) d'Emily Brontë ou témoin des relations conflictuelles entre les protagonistes de *North and South* (1855) d'Elizabeth Gaskell, le Nord et les alentours de Manchester ont un caractère sauvage et inhospitalier. Gaskell faisait déjà un portrait sans concession de cette ville peu attrayante sous les traits imaginaires de Milton. L'héroïne, Margaret Hale, était contrainte de suivre son père pasteur après une enfance passée dans un hameau du sud de l'Angleterre pour s'installer dans la ville industrielle du nord. Elle y découvrait un univers âpre et brutal auquel rien ne la préparait. En témoignant de sa relation à la ville à travers la perception de son héroïne, Gaskell montrait le rejet que l'on pouvait éprouver à la simple évocation de Manchester :

Tu ne penses tout de même pas que l'air enfumé d'une ville industrielle comme Milton-Northern, où l'on ne voit que de la crasse et des cheminées sera meilleur que celui qu'on respire ici ! [...] Quelle idée d'aller vivre au milieu d'usines et de manufacturiers<sup>1</sup>!

En faisant de Manchester et de sa région le décor de deux de ses principaux récits (*Oranges Are Not The Only Fruits [1985]* et *Why Be Happy When You Could Be Normal ? [2011]*), Jeanette Winterson place d'emblée ses récits sous le signe d'une certaine âpreté et effectue un véritable travail de reconstitution à partir de sa mémoire fragmentaire d'une ville finalement peu connue, puisqu'elle n'y a vécu que quelques semaines. En étudiant différents passages relatifs à Manchester et ses environs dans ces deux récits, nous tenterons de comprendre comment cet arrière-plan industriel entre en résonnance à la fois avec des pans de l'histoire littéraire liée à cette région du nord et avec sa propre histoire. Nous verrons de quelle manière cette ville peut s'imbriquer à sa quête des origines et comment son regard intègre les modifications urbaines récentes.

## I Attrait et dégoût pour une ville industrielle

La ville de Manchester, qui a modifié le paysage rural et ses alentours, fascine et déroute. Son histoire industrielle a engendré cette inéluctable modification du tissu urbain et des conditions de vie, comme en témoignait également Flora Tristan, femme de lettre et militante socialiste française, en réalisant en 1840 une véritable enquête sociale sur les quartiers dévolus aux ouvriers dans *Promenades dans Londres*. Elle, qui fut ouvrière dans les filatures et les imprimeries, s'avère une militante engagée, s'inspirant des idées de Mary Wollstonecraft, et se montre attentive aux conditions de vie des habitants dans les villes industrielles :

La division du travail poussée à l'extrême limite, et qui a fait faire des progrès si immenses à la fabrication, a annihilé l'intelligence, pour réduire l'homme à n'être qu'un engrenage de machines [...] Il faut avoir visité les villes manufacturières, vu l'ouvrier à Birmingham, à Manchester, à Glasgow, à Sheffield, dans le Stratfordshire. Etc. pour se faire une juste idée des souffrances physiques et de l'abaissement moral de cette classe de la population<sup>2</sup>.

Comme Flora Tristan au XIX<sup>e</sup> siècle, Jeanette Winterson relate des pans de son existence qui sont intrinsèquement liés à la brutalité de Manchester et de ses environs. Elle va jusqu'à dépeindre la vapeur, les rangées de maisons ouvrières, le bruit et la fumée sous l'image d'un « enfer du Nibelheim », ce monde souterrain peuplé par les nains forgerons des Nibelungen :

L'essor du textile au début du dix-neuvième siècle a englouti les villages environnants et les hameaux satellites dans une vaste machine très lucrative. Jusqu'à la Première Guerre mondiale, soixante-cinq pour cent de la production mondiale de coton étaient transformés à Manchester. On la surnommait Cotonopolis. Imaginez-la – les gigantesques usines qui fonctionnaient à la vapeur, éclairées au gaz, et jetées entre elles, les rangées de maisons ouvrières adossées les unes aux autres. La crasse, la fumée, la puanteur de la teinture et de l'ammoniaque, du soufre et du charbon. L'argent, le travail qui continue de nuit comme de jour, le bruit assourdisant des filatures, des trains, des trams, des chariots sur les pavés, de l'activité humaine grouillante, incessante, un enfer du Nibelheim, et le labeur triomphal de la force ouvrière et de la détermination<sup>3</sup>.

L'image d'une « vaste machine très lucrative » déshumanise Manchester, dont le passé économique est à la fois glorifié à travers l'image des « gigantesques usines », l'évocation du travail incessant et du « labeur triomphal », tout en étant critiquée

pour les conditions de vie qui en résultent, c'est-à-dire la promiscuité, la « crasse », la « puanteur », le « bruit assourdissant » et, pour finir, l'image de l'enfer du Nibelheim. En reprenant les visions des fumées industrielles, des usines et de l'activité ouvrière qui se déploie à Manchester, Winterson ne risque-t-elle pas de perpétuer les visions du nord de l'Angleterre déjà proposées dans la littérature, notamment chez Gaskell ? En évoquant la figure de sa mère biologique sous les traits d'une ouvrière exploitée, l'auteur assume sans détour le déterminisme économique et place son récit sous le signe d'un ancrage au territoire où elle a vu le jour, démontrant avec opiniâtreté l'influence de ce contexte industriel sur son existence :

Quoiqu'en disent les experts en mondialisation, l'endroit où nous venons au monde – l'environnement dans lequel nous venons au monde, le lieu, l'histoire du lieu, la façon dont cette histoire s'accouple à la nôtre – laisse sa marque sur ce que nous sommes. Ma mère biologique était opératrice sur machine dans une usine. Mon père adoptif a été cantonnier, puis il a fait les trois huit à la centrale électrique où il pelletait du charbon. Il travaillait dix heures par jour, faisait des heures supplémentaires quand il le pouvait économiser le prix du bus en parcourant près de vingt kilomètres aller-retour et ne gagnait jamais assez pour se permettre d'acheter de la viande plus de deux fois par semaine ou pour se payer des vacances plus exotiques qu'une semaine par an à la mer<sup>4</sup>.

La vie des ouvriers et des travailleurs dans des conditions difficiles fait indéniablement écho aux remarques notées par Flora Tristan en 1840, lorsqu'elle décrit l'immensité de la ville industrielle, devenue hors de proportion, démesurée, submergée par la puissance des machines :

L'Angleterre n'a plus de grandeur qu'en industrie ; mais elle est gigantesque, vue dans les instruments dus à l'esprit mathématique des temps modernes, instruments magiques qui pétrifient tout autour d'eux ! Les docks, les chemins de fer, les immenses proportions des manufactures donnent l'idée de l'importance du commerce et de l'industrie britanniques. La puissance des machines, leur application à tout étonnent et frappent l'imagination de stupeur<sup>5</sup> !

On y retrouve la notion de gigantisme et l'évocation des machines et des trains, comme dans les descriptions de Winterson, avec cette même fascination pour l'histoire du développement économique propre à cette région incarnée par cette ville qui « pétrifie » et « frappe l'imagination » par sa puissance et « ses instruments magiques ». Nul doute que Winterson s'approprie ici un imaginaire littéraire et s'affilie aux auteurs du terroir, tout en avançant prudemment l'idée d'un déterminisme social.

## I Une quête des origines

Il convient de rappeler les conditions d'arrivée au monde de l'écrivain dans cette ville industrielle qu'est Manchester, pour être adoptée et emmenée dans une localité proche située dans le Lancashire : « J'avais plus de dix semaines mais moins de dix mois quand on est venu me chercher à Manchester pour m'emmener à Accrington<sup>6</sup>. » De ce déracinement initial naît une intense colère et un sentiment d'étrangeté au monde, dans un contexte social et culturel dominé par la frugalité et le poids de la religion pentecôtiste. Toutefois, le lien à la mère biologique semble persister et s'imposer, tout comme la relation ambivalente à la ville de Manchester. Ainsi Winterson affirme-t-elle s'apparenter à la classe ouvrière dont sa mère biologique faisait partie : « Nous étions la classe laborieuse. Nous étions la marée humaine à l'entrée de l'usine<sup>7</sup>. » Dans ce « nous » qui l'associe à l'image de sa mère, c'est auprès de toute une communauté imaginaire de femmes

ouvrières que l'auteur revendique son identité féminine qui s'exprime à travers une classe sociale. Ainsi, l'arrière-plan industriel de Manchester joue-t-il un rôle dans l'expression d'une appartenance au sexe féminin, pourtant associé à une « marée humaine » qui travaille dans des conditions difficiles et semble résignée. Au travers de sa quête identitaire autour des origines, Winterson va trouver une filiation avec cette mère biologique dont elle n'avait quasiment aucune trace et s'interroger sur sa propre féminité. Il lui est difficile de se sentir proche d'une mère adoptive vindicative, prise dans une folie religieuse, qui impose ses décisions à la famille et qui s'oppose systématiquement aux volontés d'émancipation de sa fille. Winterson revendique, dès lors, cette transmission complexe du féminin et assume sa filiation avec une mère ouvrière dans le contexte d'une réalité sociale difficile. Après enquête, elle reconstitue le parcours de cette jeune mère qui l'a mise au monde avant de la confier à l'adoption et évoque cette figure maternelle avec un langage familier, pétri d'expressions rurales (« petite créature rougeaudes » ; « comme une chatte met bas »), où l'on sent une certaine tendresse :

Ma mère biologique, m'avait-on dit, était une petite créature rougeaudes sortie des filatures du Lancashire, qui à dix-sept ans avait accouché de moi comme une chatte met bas. Elle était originaire de Blakely, le village où la reine Victoria avait fait confectionner sa robe de mariage, même si à la naissance de ma mère puis à la mienne, Blakely n'avait plus rien d'un village. La campagne avait été intégrée de force à la ville – c'est l'histoire de l'industrialisation et elle est pleine de désespoir, d'excitation, de brutalité et de poésie, et je porte en moi toutes ces choses<sup>8</sup>.

On découvre pêle-mêle l'image de la ville, qui engloutit la campagne environnante mais aussi le portrait touchant d'une jeune ouvrière désemparée. L'écriture semble avoir pour rôle d'aider le lecteur à comprendre les motivations de cet abandon initial tout en servant d'appui à la narratrice. Les retrouvailles avec la mère adoptive apparaissent dès lors comme une ouverture dans un quotidien de lutte contre les préjugés et le conditionnement religieux.

## ■ *Man-ceaster*

En retracant sa quête des origines, Jeanette Winterson se démarque sans détour des écrivains qui ont fait de Manchester le décor de leurs romans. Originaire de cette ville qu'elle a peu connue et dont elle sent toutefois l'influence sur son environnement familial et quotidien, l'écrivain adopte parfois un ton détaché qui rappelle la neutralité des dictionnaires lorsqu'elle dresse le portrait de Manchester en retracant son histoire et sa puissance économique, comme s'il s'agissait de prendre la ville comme objet d'étude et d'en cerner la spécificité avec une justesse géographique et sociologique :

Je suis née à Manchester en 1959. C'était un bon endroit pour venir au monde. Manchester est située au sud du nord de l'Angleterre. L'esprit des lieux renferme une contradiction – l'imbrication nord-sud – qui la rend sauvage, provinciale et pourtant connectée, ouverte sur le monde. Manchester a été la première ville industrielle au monde ; ses filatures et ses manufactures l'ont transformée autant qu'elles ont transformé le destin de la Grande-Bretagne. Parcourue de canaux, Manchester possédait un accès facile au grand port de Liverpool et des lignes ferroviaires qui transportaient les penseurs et les hommes d'action jusqu'à Londres<sup>9</sup>.

Il semble nécessaire de passer par ce froid préambule sur la ville dont le caractère « sauvage » et renfermé tranche avec la notion de connexion et d'ouverture sur le monde. L'histoire de la ville, qui a subi d'intenses transformations, est intimement liée au destin de l'écrivain, dont le parcours complexe en quête de son identité,

est à l'image de Manchester, prise à la fois dans le repli et l'ouverture. Tout se passe donc comme si, en dressant le portrait de cette ville industrielle, Winterson tentait d'y trouver des réponses au manque d'éléments constitutifs de sa propre histoire. Elle place ainsi le lecteur dans une situation de spectateur attentif aux conditions socio-économiques, le prenant pour témoin d'une histoire douloureuse. Manchester reste donc invariablement en arrière-plan du récit, comme si la ville surplombait les pérégrinations qui vont suivre :

L'appréhension de la vie à Manchester, où rien ne se dérobait à la vue des autres, où les succès et les humiliations de cette nouvelle réalité incontrôlable s'étalaient partout, cette appréhension a fait basculer la ville dans un radicalisme qui, sur le long terme, est devenu plus important que son commerce du coton<sup>10</sup>.

Mais cette référence récurrente à Manchester n'aurait-elle pas également pour but d'amoindrir les responsabilités de la mère adoptive de Jeanette ? En faisant mention des conditions socio-économiques et de cet impact de l'industrie sur les vies des habitants du Lancashire, Winterson ne cherche-t-elle pas à trouver des excuses extérieures à la cellule familiale afin de contrer le pouvoir malveillant d'une mère qui a voué son enfant à Dieu ? Dans tous les cas, c'est avec une attention particulière à la musicalité des mots, qu'elle effectue une analyse du nom de la ville, traduisant sa dureté et sa force mais la plaçant aussi sous le signe de ce pouvoir maternel surpuissant : « On l'appelait Man-ceaster – Mann désignant la mère, le sein, la force vitale... l'énergie<sup>11</sup>. » Industrielle, productrice, marquée par la puissance, Manchester est ici évoquée avec un rythme scandé, dans une phrase hachée, son nom écartelé jusqu'à être manipulé. Féminisée, Manchester est dès lors assimilée à une sphère maternelle surpuissante et son évocation retentit avec la quête identitaire de Winterson et sa relation difficile au féminin. Dès lors, les combats relatés dans cette écriture parfois impulsives et, dans une grande mesure, cathartique, sont menés dans le cadre du contexte social brossé en entrée du récit. La conquête de la fémininité passe par cette découverte des relations souvent violentes entre les hommes et les femmes dans ces villes industrielles du nord. Comme l'explique Katharine Cockin, en littérature, le nord de l'Angleterre est marqué par cette domination des femmes sur les hommes : « dans certains textes littéraires, le nord de l'Angleterre a été positionné comme un territoire colonisé, sans doute avec un potentiel pour la rébellion, à certains moments configuré en tant que paysage dominé par le féminin et à d'autres avec le masculin comme subalterne<sup>12</sup>. » Ces représentations littéraires du Nord développées autour de romans régionaux et industriels durant le XIX<sup>e</sup> siècle ont également contribué aux tendances documentaires sur les classes ouvrières de ces villes industrielles, que reprend Winterson dans son récit et qui l'ont également formée à cet univers violent :

La classe ouvrière du nord de l'Angleterre était un monde souvent brutal. Les hommes battaient les femmes – ou, comme disait D. H. Lawrence, leur donnaient une « petite tape » - pour les remettre à leur place. Moins souvent, mais pas si rarement, les femmes battaient les hommes et si cela entraînait dans la morale générale du « Je l'ai pas volée, celle-là » - ivrognerie, infidélité, argent du foyer dilapidé au jeu – alors les hommes acceptaient les coups<sup>13</sup>.

En se revendiquant également lesbienne et en faisant le récit de ses premières relations amoureuses, qu'elle assumait avec force, Winterson démontre son appartenance à une vision de la fémininité propre à cette culture du nord, où les femmes n'ont pas peur de s'affirmer ou de se battre : « J'étais une femme. J'étais une femme issue de la classe ouvrière. J'étais une femme qui souhaitait aimer les femmes sans se sentir coupable ni ridicule<sup>14</sup>. » C'est avec cette longue série de répétitions que

Winterson témoigne de son courage qui l'a poussée à assumer ses orientations sexuelles tout comme à comprendre son histoire et à découvrir ses origines malgré les non-dits qui pesaient sur sa famille d'adoption. Son récit autobiographique ne se limite donc pas à un simple panorama des conditions de vies dans les années 1960 dans le Nord de l'Angleterre, il offre le témoignage d'un combat identitaire en tant que femme et en tant que lesbienne et fait en cela de Winterson une icône féministe.

## I Manchester métamorphosée

Les écrivains et philosophes comme Elizabeth Gaskell et Friedrich Engels ont su décrire avec une large palette d'images et de sensations le dégoût que peut inspirer Manchester, décrivant les fumées, la pollution, la saleté et le bruit mais aussi les personnes qui la subissent. Lorsque Jeanette Winterson retourne à Manchester, une fois adulte, afin de rencontrer sa mère biologique, la ville ne brille plus par sa puissance mais semble dévalorisée, comme abandonnée, ruinée et décevante :

Manchester, entre frime et ruine. Les entrepôts et les bâtiments municipaux ont été reconvertis en hôtels, bars ou appartements de grand standing. Le centre-ville bruyant, rutilant et criard, respire la réussite et affiche sa richesse comme la ville l'a toujours fait du jour où elle est devenue le moteur de l'Angleterre. Éloignez-vous un peu et les destins divergents de Manchester vous sautent aux yeux. Les rangées de maisons mitoyennes modestes et solides ont été rasées par des tours d'habitation et des culs-de-sac, des centres commerciaux et des salles d'arcade<sup>15</sup>.

Dans ce passage, qui se situe vers la fin du récit, la relation à la ville s'est modifiée, comme sous l'influence de la relation à la mère biologique, qui s'ouvre sur une rencontre. Le retour vers les origines implique une réorganisation à la fois psychique et sensorielle, qui impacte la perception de Manchester. Ressentie dans un présent indistinct, mal définie, contrairement aux premières descriptions du récit, Manchester devient une ville impersonnelle, qui a perdu son identité et sa force créatrice. On y découvre des changements sur le plan de l'urbanisme, avec des bâtiments rasés, d'autres reconvertis pour laisser la place à une réussite qui semble factice et trompeuse. Contrairement aux premières descriptions de Manchester avec ses travailleurs et ses habitants, donnant l'image d'une foule énergique, ici la ville est déshumanisée, réduite à des bâtiments et des ruines urbaines, où les habitants semblent avoir perdu leur place et se retrouvent aliénés dans cette ville qui a changé.

De temps à autre, seul, échoué ici ou là, un bâtiment imposant indique Mechanic's Institute ou Coopérative. Il y a un viaduc, un bosquet de bouleaux, un mur en pierre noirâtre ; des vestiges de vestiges. Un entrepôt qui vend des pneus, un hypermarché, le panneau d'une station de taxis, un bureau de poste, des gamins à skateboard qui n'ont jamais connu d'autre vie que celle-ci. Des hommes d'un âge avancé, la mine perplexe. Comment en sommes-nous arrivés là<sup>16</sup> ?

Ce sentiment n'est pas loin de celui éprouvé par Iain Sinclair, écrivain et sociologue, qui propose un regard sur Londres et ses abords dans *London Orbital* (2002). La ville désincarnée repousse l'écrivain qui arpente sa périphérie : « La ville se retourna comme un gant. Rebut rejeté en périphérie. Un voyage, une provocation. Une évasion. Continue d'avancer, me dis-je, jusqu'à ce que tu atteignes le bitume, le cercle extérieur. Le point où Londres se délite, renonce à ses fantômes<sup>17</sup>. » Mais contrairement à Sinclair, le regard de Winterson est nourri de ses souvenirs et de ses émotions. Si Sinclair consulte la ville comme un livre dont il tenterait de décoder les messages, pour Philippe Vasset, c'est qu'il :

pratique la ville non comme une exposition, une suite de tableaux qu'il convient de commenter pour l'édification d'un lectorat inculte, mais comme une inépuisable bibliothèque dont, éternel étudiant, il compulserait frénétiquement les volumes. Il feuilletera les lieux comme des livres, identifiant d'un seul coup d'œil les couches d'histoires et d'informations accumulées qui constituent un quartier<sup>18</sup>.

À l'inverse, Winterson va au-delà des informations sur Manchester et évoque de manière partielle son exploration de la ville, tant elle est accaparée par un travail de réflexion sur ses propres origines. Néanmoins, elle témoigne de sa colère lorsqu'elle y retourne peu après avoir découvert où vit sa mère biologique, exaspérée par les « rambardes métalliques » et les « logements sociaux laids » :

Je suis gagnée par la même colère que lorsque je retourne dans la ville qui m'a vue grandir, à trente kilomètres de là. Qui finance ce vandalisme municipal et dans quel but ? Pourquoi les honnêtes gens ne peuvent-ils pas vivre dans un environnement décent ? Pourquoi tout ce goudron, ces rambardes métalliques, ces logements sociaux laids et ces centres commerciaux ? J'aime le nord industriel de l'Angleterre et je déteste voir ce qu'il est devenu<sup>19</sup>.

Cette expérience de la disparition de la ville était déjà préfigurée dans des moments d'enfance évoqués par Winterson, lorsqu'elle grimpait avec sa mère par-delà les collines qui cernent la ville :

Ma mère et moi nous dirigions vers la colline qui dominait notre rue. On habitait une ville volée aux vallées, pelotonnée sur elle-même, pleine de cheminées, de petites boutiques et de maisons sans jardins adossées les unes aux autres. Les collines nous entouraient de toutes parts ; la nôtre s'élancait vers la chaîne Pennine, ponctuée ça et là par une ferme ou un vestige de la guerre [...] La ville ressemblait à une grosse tache dont les rues s'écartaient pour s'enfoncer dans la verdure et escalader les pentes [...] Lorsqu'on monte sur la colline et qu'on regarde en bas, on peut tout voir, comme Jésus sur le pinacle, sauf que ce n'est pas vraiment beau. Sur la droite, il y avait le viaduc et sous le viaduc le terrain d'Ellison où la fête foraine avait lieu une fois par an<sup>20</sup>.

Winterson traduit son lien à une ville du nord de l'Angleterre avec un regard minutieux, explorant dans une vue aérienne cette ville coincée au creux des collines, repliée sur elle-même et aussi imparfaite qu'une « grosse tache ». On le voit, sa quête des origines a profondément marqué son lien à Manchester, dont les ruines urbaines et le caractère déshumanisé résonnent avec l'impression de dévastation parfois ressentie par l'auteur, au fil de ces combats. Dans cette mise à mal de l'image de la ville, les facultés de perception semblent menacées sous le poids d'une quête identitaire qui impacte l'énergie vitale.

## I Un réalisme magique

En contrepoint des descriptions réalistes de Manchester, le lecteur est souvent baigné dans une langue chatoyante, faite d'images poétiques mêlant influences bibliques, légendes rurales et souvenirs d'enfance. Malgré la monotonie de ce décor industriel, la jeune Jeanette a développé cette capacité à s'intéresser au monde environnant et à le traduire en mots. Elle relate ainsi son regard d'enfant fascinée par la présence des usines et de leurs fumées, par les maisons d'ouvriers identiques et par la proximité des collines sauvages du Yorkshire. Ayant passé son enfance à Accrington, petite bourgade du Lancashire, Jeanette a appris à aimer « ce paysage typiquement gris, sans relief ni charme du nord industriel<sup>21</sup>. » Il n'ouvre pas d'emblée sur l'imaginaire. Il faut dire que les collines qui bordent Manchester sont rudes et inhospitalières et se prêtent peu à la rêverie : « C'est

un paysage de peu de mots, taciturne, réticent. Il n'a pas la beauté évidente<sup>22</sup>. » Si certains auteurs en ont exploré la poésie, comme Emily Brontë dans ses poèmes<sup>23</sup>, ce paysage en toile de fond n'est pas le plus propice à l'exploration du langage. Même lorsque la narratrice tente d'évoquer l'invitation au rêve des collines, celles-ci exercent moins de fascination que les usines : « Il subsiste un lieu où rêver : les Pennines du Lancashire. Basses, au poitrail luisant, massives, dures, la crête des collines toujours visible comme un observateur brusque qui aime quelque chose qu'il ne peut défendre, mais reste quand même, voûté au-dessus de la laideur créée par l'humanité<sup>24</sup>. » En effet, l'interdiction par la mère adoptive d'approcher du quartier des usines va paradoxalement exercer une attirance et susciter une ouverture au langage. Jeanette associe les usines au repaire des démons, sous l'influence des récits emprunts des images bibliques de sa mère : « Je n'avais pas le droit d'aller toute seule du côté du Quartier aux Usines et cette nuit, lorsque la pluie a commencé à tomber, j'ai cru comprendre pourquoi. Si les démons avaient un repaire quelque part sur terre, c'était sûrement ici<sup>25</sup>. » À de nombreuses reprises, l'image des Enfers ou du Diable apparaît, soit étroitement liée au paysage industriel de Manchester et d'Accrington, soit projetée sur l'image de Jeanette enfant. Cette association de la ville et de l'enfant aux éléments diaboliques par la mère adoptive influe sur l'écriture, qui combine une approche froide et distanciée du récit avec des échappées imaginaires pétries d'influences bibliques, littéraires et poétiques, qui donnent à l'écriture de Winterson ses caractéristiques postmodernes et qui concourent à transfigurer l'enfance relatée de l'auteur. Dès lors, l'écriture de Winterson ne serait-elle pas à l'image de la ville de Manchester, qui a connu une révolution modifiant son environnement urbain en la précipitant dans une modernité industrielle d'une ampleur inégalable ? Comme la ville, l'écriture a subi des altérations, palpables dans la manière dont les références bibliques s'entrechoquent avec des points de vue socio-économiques et un contexte historique précis. Tout comme Manchester, qui a connu également le déclin et se trouve remodelée avec des ruines industrielles attestant de son passé glorieux, l'écriture de Winterson s'apparente à un « récit de naufrage » : « J'en ai donné ma version – fidèle et inventée, exacte et faussée par la mémoire, par épisodes non chronologiques. Je me suis racontée sous les traits de l'héroïne comme dans n'importe quel récit de naufrage<sup>26</sup>. » Par ailleurs, au flou des délimitations entre la campagne sauvage et la ville répond le brouillage de la temporalité du roman *Oranges Are Not The Only Fruits* (1985). Comme le souligne Christine Reynier, « ce brouillage de l'origine de l'énonciation va de pair avec celui de l'origine temporelle du récit [...]. Le récit se ramifie et, plutôt que linéaire, devient rhizomatique, et ce faisant, efface tout repère temporel précis<sup>27</sup>. » Winterson fait une force de cet effacement des limites entre récit circonstancié et échappées lyriques. Tissée d'intertextualité, l'écriture de Winterson propose ainsi une nouvelle approche de Manchester, entre réalisme sociologique et souvenirs traumatisques et fait de la mémoire précise qu'elle a de la ville et de ses conditions de vie un écho à sa mémoire blessée, que le travail d'écriture réactive dans une réorganisation des souvenirs.

## I Conclusion

Conjuguant des considérations sociales et historiques sur Manchester et une réflexion autobiographique, l'écriture de Jeanette Winterson étonne par sa franchise de ton et son style lyrique. Mais c'est avant tout la question de l'identité que pose l'écrivain dans *Why Be Happy When You Could Be Normal?* en écho à son premier roman *Oranges Are Not The Only Fruit*, dans lequel elle brossait l'enfance d'une Jeanette livrée à l'influence de la folie religieuse de sa mère.

Saturés par la présence de la figure maternelle incapable d'amour, ces deux récits à teneur autobiographique relatent une enfance éprouvante et la quête d'une identité sexuelle, sociale et littéraire. On a pu mesurer l'influence de l'arrière-plan de la ville industrielle de Manchester et de sa région sur le réalisme distancié de l'auteur, dans une langue parfois imprégnée par le langage rural du Lancashire. Au moyen de ces évocations d'un passé marqué par la révolution industrielle et par l'utilisation de nombreuses répétitions, avec des phrases qui semblent bégayer, c'est finalement cette longue tentative de reconstitution des lieux qui donne à cette quête identitaire un aspect protéiforme et qui confère à l'écriture une puissance évocatrice tout comme une force cathartique. ●

<sup>1</sup> Gaskell Elizabeth, *Nord et Sud*, Paris, Fayard, 2005, p. 77. Trad. Françoise du Sorbier ("You can't think the smoky air of a manufacturing town, all chimneys and dirt like Milton Northern, would be better than this air, which is pure and sweet, if it is too soft and relaxing. Fancy living in the middle of factories, and factory people." Gaskell Elizabeth, *North and South*, London, Dent, p. 41.)

<sup>2</sup> Flora Tristan, *Promenades dans Londres*, Paris, Gallimard, 2008, p. 56-57.

<sup>3</sup> Winterson Jeanette, *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ?* Paris, Éditions de l'Olivier, 2012, p. 25. Trad. Céline Leroy ("The textile boom of the early nineteenth century sucked all the surrounding villages and satellite settlements into one vast moneymaking machine. Until the Frost World War, 65 per cent of the world's cotton was processed in Manchester. Its nickname was Cottonopolis. Imagine it – the vast steamed-powered gaslit factories and the back-to-back tenements thrown up in between. The filth, the smoke, the stink of dye and ammonia, sulphur and coal. The cash, the ceaseless activity day and night, the deafening noise of looms, of trains, of tramps, of wagons on cobbles, of teeming relentless human life, a Niebelheim hell, and a triumphant work of labour and determination." Winterson Jeanette, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* London, Jonathan Cape, 2011, p. 14.)

<sup>4</sup> Winterson Jeanette, *op. cit.*, p. 27. ("Where you are born – what you are born into, the place, the history of the place, how that history mates with your own – stamps who you are, whatever the pundits of globalisation have to say. My birth mother worked as a machinist in a factory. My adoptive father labored as a road mender, then shovelled coal at the power station on shift work. He worked ten hours at a stretch, did overtime when he could, saved the bus fare by biking six miles each way, and never had enough money for meat more than twice a week or anything more exotic than one week a year at the seaside." Winterson Jeanette, *Why Be Happy When You Could Be Normal?*, *op. cit.*, p. 16.)

<sup>5</sup> Tristan Flora, *op. cit.*, p. 62.

<sup>6</sup> Winterson Jeanette, *op. cit.*, p. 29. ("Sometime, between six weeks and six months old, I got picked up from Manchester and taken to Accrington." Winterson Jeanette, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* *op. cit.*, p. 18-19.)

<sup>7</sup> Winterson Jeanette, *op. cit.*, p. 27. ("We were the working class. We were the mass at the factory gates." Winterson Jeanette, *op. cit.*, p. 16.)

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 28. ("My birth mother, they told me, was a little red thing from out of the Lancashire looms, who at seventeen gave birth to me, easy as a cat. She came from the village of Blakeley [...] The country forced into the city – that is the story of industrialization, and it has a despair in it, and an excitement in it, and a brutality in it, and poetry in it, and all of those things are in me." *Ibid.*, p. 17.)

<sup>9</sup> Winterson Jeanette, *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ? op. cit.*, p. 23. ("I was born in Manchester in 1959. It was a good place to be born. Manchester is in the south of the north of England. Its spirit has a contrariness in it – a south and north bound up together – at once untamed and unmetropolitan; at the same time, connected and wordly. Manchester was the world's first industrial city; its looms and mills transforming itself and the fortunes of Britain. Manchester had canals, easy access to the great port of Liverpool, and railways that carried thinkers and doers up and down to London. Its influence affected the whole world." Winterson Jeanette, *op. cit.*, p. 13.) Winterson Jeanette, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* *op. cit.*, p. 23.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 26. ("The rawness of Manchester life, where nothing could be hidden out of sight, where the successes and the shames of this new uncontrollable reality were everywhere, pitched Manchester into a radicalism that became more important in the long run than its cotton trade." *Ibid.*, p. 15.)

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 24. ("This was Mam – ceaster – and Mam is mother, is breast, life force... energy." *Ibid.*, p. 14.)

<sup>12</sup> Cockin Katharine, *The Literary North*, Hounds Mills, Basingstoke; New York, Palgrave Macmillan, 2012, p.11. Traduction de l'auteur ("In some literary texts, the north of England has been positioned as a colonized territory, perhaps with the potential for rebellion; sometimes configured as a dominated feminine landscape and at others as the masculine subaltern.")

<sup>13</sup> Winterson Jeanette, *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ? op. cit.*, p. 59. ("The wor-

king-class north of England was a routinely brutal world. Men hit women – or as D. H. Lawrence called it, gave them “a dab” – to keep them in their place. Less often, but not unknown, women hit men, and if it was in the general morality of “I deserved that” – drunkenness, womanizing, gambling the housekeeping money – then the men accepted the thumb.” Winterson Jeanette, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* op. cit., p. 46.)

<sup>14</sup> Winterson Jeanette, op. cit., p. 155-156. (“I was a woman. I was a working-class woman. I was a woman who wanted to love women without guilt or ridicule.” Winterson Jeanette, op. cit., p. 133.)

<sup>15</sup> Ibid, p. 240. (“Manchester is either bling or damage. The warehouses and civic buildings have become hotels and bars or fancy apartments. The centre of Manchester is noisy, shiny, brash, successful, flaunting its money as it always did from the moment it became the engine of England. Travel out further, and the changing fortunes of Manchester are evident. The decent rows of solid terraces have been slum-cleared and replaced with tower blocks and cul-de-sacs, shopping compounds and gaming arcades.” Ibid, p. 212.)

<sup>16</sup> Ibid, p. 240-241. (“Now and again, forlorn and marooned, there’s a four-square stone building that says Mechanic’s Institute or Co-operative Society. There’s a viaduct, a cluster of birch-trees, a blackened stone wall; the remains of the remains. A tyre warehouse, a giant supermarket, a minicab sign, a betting shop, kids on skateboards who have never known life any other way. Old men with bewildered faces. How did we get here.” Id.)

<sup>17</sup> Sinclair Iain, *London Orbital*, Babel, Paris, 2010, p. 15. Trad. Maxime Berrée (“The city turned inside-out. Rubbish blown against the perimeter fence. A journey, a provocation. An escape. Keep moving, I told myself, until you hit tarmac, the outer circle. The point where London loses it, gives it up its ghosts.” Sinclair Iain, *London Orbital: a walk around M25*, London, Penguin books, 2003, p. 3.)

<sup>18</sup> Vasset Philippe, in Iain Sinclair, op. cit., p. 728.

<sup>19</sup> Winterson Jeanette, op. cit., p. 241. (“I feel the same anger I feel when I go back to my home town twenty miles away. Who funds municipal vandalism and why? Why can decent people not live in decent environments? Why is it tarmac and metal railings, ugly housing estates and retail parks? I love the industrial north of England and I hate what has happened to it.” Winterson Jeanette, op. cit., p. 212.)

<sup>20</sup> Winterson Jeanette, *Les oranges ne sont pas les seuls fruits*, Paris, Éditions de l’Olivier, 2012, p. 17. Trad. Kim Trân (“My mother and I walked on towards the hill that stood at the top of our street. We lived in a town stolen from the valleys, a huddled place full of chimneys and little shops and back-to back houses with no gardens. The hills surrounded us, and our own swept out into the Pennines, broken now and again with a farm or a relic from the war [...] The town was a fat blot and the streets spread back from it into the green, steadily upwards [...] When you climb to the top of the hill and look down you can see everything, just like Jesus on the pinnacle except it’s not very tempting. Over the right was the viaduct and behind the viaduct Ellison’s tenement, where we had the fair once a year.” Winterson Jeanette, *Oranges Are Not The Only Fruit*, New York, Atlantic Monthly Press, 1987, p. 6.)

<sup>21</sup> Winterson Jeanette, *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ?* op. cit., p. 28-29. (“That typical flat grey unlovely look of the northern industrial roofscape is no-nonsense efficient, like the industry the houses were built to support.” Winterson Jeanette, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* op. cit., p. 18.)

<sup>22</sup> Winterson Jeanette, op. cit., p. 29. (This is a landscape of few words, taciturn, reluctant. It is not an easy beauty. Id.)

<sup>23</sup> Brontë Emily, *Cahiers de poèmes*, traduit de l’anglais par Claire Malroux, Paris, José Corti, 1995, p. 29.

« Mais plus beaux que tous les champs de blé  
Dans leur houle émeraude, écarlate et or  
Sont les versants où le vent du nord fait rage  
Et les ravins où jadis j’errais »  
("But lovelier than corn-fields all waving  
In emerald and scarlet and gold  
Are the slopes where the north-wind is raving  
And the glens where I wandered of old") Op. cit., p. 28.

<sup>24</sup> Winterson Jeanette, *Pourquoi être heureux quand on peut être normal ?* op. cit., p. 29. (“The Lancashire Pennines are the dreaming place. Low, thick-chested, massy, hard, the ridge of hills is always visible, like a rough watcher who loves something he can’t defend, but stays anyway, hunched over the ugliness human beings make.” Winterson Jeanette, *Why Be Happy When You Could Be Normal?* op. cit., p. 18.)

<sup>25</sup> Winterson Jeanette, *Les oranges ne sont pas les seuls fruits*, op. cit., p. 27. (“I wasn’t allowed in the Factory Bottoms on my own, and that night as the rain began, I was sure I knew why. If the demons lived anywhere it was here.” Winterson Jeanette, *Oranges Are Not The Only Fruit*, op. cit., p. 14.)

<sup>26</sup> Winterson Jeanette, op. cit., p. 15. (“I told my version – faithful and invented, accurate and misremembered, shuffled in time. I told myself as hero like any shipwreck story.” Winterson Jeanette, op. cit., p. 6.)

<sup>27</sup> Reynier Christine, *Jeanette Winterson, Le miracle ordinaire*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2004, p. 70.

# The Mutations of the City

## in Mohsin Hamid's *Exit West* (2017)

**Maëlle Jeanniard Du Dot** (*Université Rennes 2*)

**Abstract:** Pakistani writer Mohsin Hamid has lived in many cities, including New York, London, and his native Lahore. His novel *Exit West* (2017) also gives the city pride of place, as his characters move from one city to the next through mysterious black doors.

Drawing on Arjun Appadurai's theories on modernity and transnationalisation, this paper offers to read the cities described in Mohsin Hamid's *Exit West* as cities in mutation. In *Exit West* cities are in crisis; they are confronted to war and mass migration, and as the narrative unfolds, their geographical as well as conceptual boundaries need to evolve and to stretch. This paper ultimately argues that Mohsin Hamid's mutating cities are *plasti-cities* – a material shared with the reader to form new perspectives on modernity.

**Keywords:** city, contemporary fiction, migration, Mohsin Hamid, mutation

**Résumé :** L'écrivain pakistanais Mohsin Hamid a vécu dans de nombreuses villes, parmi lesquelles New York, Londres et sa ville natale, Lahore. Son roman *Exit West* (2017) fait à la ville une place de choix, puisque ses personnages sont transportés d'une ville à l'autre à travers de mystérieuses portes noires. Partant des analyses d'Arjun Appadurai sur les liens entre modernité et transnationalisation, cet article avance que les villes représentées dans *Exit West* sont des villes en mutation. Ces villes sont toutes en situation de crise, touchées par la guerre et par les migrations de masse. Au fur et à mesure que l'intrigue se révèle, les frontières géographiques et conceptuelles de ces villes semblent s'étirer. Nous proposons de lire les villes de Mohsin Hamid comme des *plasti-cités*, se laissant manipuler et former à la fois par l'écrivain et par le lecteur jusqu'à former de nouveaux imaginaires de la modernité.

**Mots-clés :** ville, roman contemporain, migration, Mohsin Hamid, mutation

Mohsin Hamid's novels are fundamentally urban novels. While his first published work *Moth Smoke* (2000)<sup>1</sup> investigates substance abuse and class conflict in Lahore at the time of the 1998 nuclear tests, his 2007 short novel *The Reluctant Fundamentalist*<sup>2</sup> addresses the aftermath of the 9/11 attacks by going to and fro between New York and the historical neighbourhood of Old Anarkali in Lahore. The 2013 mock self-help book *How To Get Filthy Rich in Rising Asia*<sup>3</sup> then plunges the reader in the journey of a young man from a rural area to an unnamed South Asian metropolis,

as he faces the harsh realities of surviving in the city and making one's way to financial success. Mohsin Hamid himself is a man of many cities. He shared his childhood between Pakistan and the United States; in his adult life, he moved to New York, then London, before going back to his native Lahore. He was recently awarded Pakistan's *Sitārāyi Imtiyāz*, the "Star of Excellence" for his services to literature<sup>4</sup>.

His latest novel *Exit West* (2017)<sup>5</sup> follows the trend set by his previous work, in that it blends anonymous and recognizable cities: the characters move from an unnamed Eastern city to cities which are clearly identified, such as London, and Marin in California. Saeed and Nadia, a young couple who flee their troubled home city, learn that they can be transported from one city to the next through mysterious black doors. The cities they land in are often terrifying, unwelcoming but also tantalizing places where urban space is challenged by mass migration. The reader witnesses the couple's relationship and self-knowledge evolve as they travel across the earth. Along with this journey, the narrative is peppered with the stories of other journeys through the doors, involving unnamed characters in a host of different countries. *Exit West* received broad critical acclaim and was notably shortlisted for the Man Booker Prize. Besides its timely treatment of the migration crisis, many critics commented on Hamid's subtle use of magical realism, even likening the novel to fantasy – Sukhdev Sandhu went so far as to compare it to C.S. Lewis's *Chronicles of Narnia*<sup>6</sup> – or speculative fiction,<sup>7</sup> that is, "a super category for all genres that deliberately depart from imitating 'consensus reality' of everyday experience".<sup>8</sup> Yet the novel never fully loses touch with real time and space, and the plot always hinges on "a familiar location, landmark or incident".<sup>9</sup>

In their article "Cities and Citizenship," James Holston and Arjun Appadurai contend that cities today are "the place where the business of modern society gets done, including that of transnationalisation".<sup>10</sup> The term "modern" echoes Appadurai's famous *Modernity at Large*, where he explains that modernity is a highly relative concept, which depends on where it is viewed from – he claims that "[...] for many people, modernity is an elsewhere".<sup>11</sup> And to Appadurai, one criterion of modernity is the transnational. The adjective "transnational" is defined by the Oxford English Dictionary as "extending or operating across national boundaries",<sup>12</sup> while the Merriam-Webster defines it as "extending or going beyond national boundaries".<sup>13</sup> Whether the prefix translates as "across" or "beyond," the cities depicted in Mohsin Hamid's novel *Exit West* undoubtedly connect modernity with the "trans-," with the displacement of perspectives and of perceived boundaries. This paper proposes to explore the many mutations undergone by cities in *Exit West*. The term "mutation," borrowed from the field of genetics, entails a transformation which appears through movement and displacement – the Oxford English Dictionary indeed defines "mutation" as the process of genetic material being "transmitted".<sup>14</sup>

This paper first establishes that *Exit West* shows cities in crisis, struck by forms of violence which impact the descriptions of urban space. It then addresses the role played by boundaries, as both the city and the nation are put to the test of mass migration. These challenges ultimately give way to narrative *plasti-cities*: Mohsin Hamid's cities can be read as essential material to create new imaginaries of modernity.

## I Cities in crisis

*Exit West* relies on an overtly contemporary setting, in which the characters regularly make use of their smartphones and refer to present-day media. But what also makes the novel strikingly contemporary is the sense of urgency that pervades it. The social and political tension builds up around the growing rebellion in Saeed and Nadia's city, and is also replicated in the strikes made against refugees in London, or the precariousness of their living quarters in California. In this context, the novel's cities are cities in crisis, and the exceptional situations faced by the characters are intertwined with the portrayal of cities.

One of the mutations undergone by the city is that caused by violent events. The novel starts in an unnamed city – the reader might deduce it to be Eastern or Middle Eastern, notably considering that the characters' journey west (their "exit west") starts on the Greek island of Mykonos. Although the clues are scarce, Muneeza Shamsie believes that the descriptions of that city bear "many resonances with urban Pakistan".<sup>15</sup> On the very first page of the novel, the unidentified city is described as "a city swollen by refugees but still mostly at peace, or at least not yet openly at war".<sup>16</sup> The euphemistic tone and sense of impending doom in these words are soon repeated in the descriptions of urban space. Indeed, the flat owned by Saeed's family is described as a precious piece of property, losing its value entirely in the event of a war:

It was the sort of view that might command a slight premium during gentler, more prosperous times, but would be most undesirable in times of conflict [...]: a view like staring down the barrel of a rifle. Location, location, location, the estate agents say. Geography is destiny, respond the historians.<sup>17</sup>

Here, the apartment's view is not merely one of its architectural assets – it is also a major threat for its inhabitants. While the reference to real estate culture makes efficient use of irony, especially by describing a dangerous window view in the tone of a luxury agent ("most undesirable"), the last two sentences are unambiguously dramatic: the ternary pattern ("location, location, location") and the aphoristic phrase attributed to the historians build up the tension towards the onset of the war. As the final aphorism implies, the city's features are always already an emanation of history.

When the war actually bursts, the characters' perceptions of their city becomes highly fragmented, as is the case for Saeed's mother:

[...] Saeed's mother's mental map of the place where she had spent her entire life now resembled an old quilt, with patches of government land and patches of militant land. The frayed seams between the patches were the most deadly spaces, and to be avoided at all costs.<sup>18</sup>

The double genitive form insists on the mother's close relationship with the city, the better to emphasize the fragmentation she now experiences. The quilt metaphor is deceptive: instead of covering and protecting the inhabitants, the occupation of territory by both sides of the war gives way to the no-man's lands called "deadly spaces". The mother's loss of bearings progressively comes to be shared by most characters and to trigger migration from the city.

In the midst of a city in crisis, the characters' relation to city dwelling thus raises an ontological question. How can one still exist and find a place when the city's existence is itself under threat? Throughout the novel, cities are more often occu-

pied than inhabited. According to anthropologist Tim Ingold, inhabiting the world entails participating in the emergence of what composes it, in the “mutual constitution of persons and places”.<sup>19</sup> Inhabiting is an active process, whereas “[...] the occupant takes up a position in a ready-made world”.<sup>20</sup> In *Exit West*, this opposition is constantly interrogated. The characters often seem to fail at constituting the world by and for themselves: wherever they attempt to settle, Saeed and Nadia have to pack and leave again, seemingly floating from one “ready-made world” to the next.

Yet in the context of contemporary mass migration, Mohsin Hamid shows that occupation might still have an impact on one’s environment. In Saeed and Nadia’s home city, occupation is first understood as a siege, a stake of power, when the militants start “taking over and holding territory throughout the city [...].”<sup>21</sup> But occupation is mostly mentioned in regard to the war refugees, whose very presence is a challenge to urban space. Before Saeed and Nadia experience occupation themselves, the narrative voice describes the internally displaced people occupying their home city:

Refugees had occupied many of the open places in the city, pitching tents in the green belts between roads, erecting lean-toes next to the boundary walls of houses, sleeping rough on the pavements and in the margins of streets. Some seemed to be recreating the rhythms of a normal life, as though it were completely natural to be residing, a family of four, under a sheet of plastic propped up with branches and a few chipped bricks. Others stared out at the city with what looked like anger, or surprise, or supplication, or envy. Others didn’t move at all: stunned, maybe, or resting. Possibly dying.<sup>22</sup>

The passage shows the fundamentally alienating experience that is occupation: while some refugees find a half-existence on the edge of the city, others remain observers, utter outsiders – the repetition of the pronoun “others” is a reminder of this condition. The final emphasis on petrification, ultimately leading to death, hints at the tragic consequences of occupying the city instead of inhabiting it. Strikingly, the only spaces refugees can occupy are the liminal ones: the “green belts,” the “boundary walls,” the “margins,” mirroring the social position they are assigned. However, as occupation touches upon the “boundary walls” of the city, the refugees’ multi-dimensional occupation (“erecting,” “pitching,” “propp[ing] up”) can be read as a shaping process which inevitably changes the face of the city. Hence, the crisis of occupation acts as a trigger for the city’s mutations: as war and the ensuing mass migration hit the cities described in the novel, these cities have to adapt, to mutate, and to extend their physical and conceptual boundaries.

## I Boundaries on the move

The crises underwent by cities, as well as the blending of identified cities with unknown, unnamed places, make for a reinterpretation of geography in the novel. If the physical borders of nations are no longer materialized in the era of the “doors,” some obstacles remain, and the narrative toys around with the meaning of boundaries, whether they are physical or mental ones. For philosopher Thomas Nail, “the boundary is always in motion”:<sup>23</sup> boundaries are not a static limit, but an active binding process which confronts the outside and the inside. By presenting boundaries as a constant movement, Mohsin Hamid creates what Christian Moraru has termed “a certain narrative technology of displacement mixing up geocultural marking and *unmarking*”.<sup>24</sup> As it displaces the characters from one city to the next, *Exit West* constantly re-maps urban space and re-locates cities, taking into account the unstable boundaries of the global era.

In their article “Cities and Citizenship,” Appadurai and Holston assert that “[...] in many postcolonial societies, a new generation has arisen to create urban cultures severed from the colonial memories and nationalist fictions on which independence and subsequent rule were founded”.<sup>25</sup> The pre-eminence of “urban cultures” over the nation is central in *Exit West*, and the nation-state is questioned throughout the narrative. Azade Seyhan, as for her, notes how this shift operated by migrating writers is first and foremost a creative impetus: “The resistance to national myths and narratives of common culture allows the writer the latitude to move across not only temporal and geographical coordinates but also diverse linguistic and social communities”.<sup>26</sup>

In the case of *Exit West*, resistance to the concept of nation is expressed in practical terms: the nation, it seems, has no purpose anymore when faraway cities can be reached instantaneously. Halfway through the novel, the narrator describes the growing number of “black doors” in the world, leading to an increasing number of migrations. In the news, people start questioning the binding role of nations:

[...] it seemed that as everyone was coming together everyone was also moving apart. Without borders nations appeared to be becoming somewhat illusory, and people were questioning what role they had to play.<sup>27</sup>

The enigmatic, simultaneous movement of “coming together” and “moving apart” hints at the speed with which people travel through the doors, but also the gap between physical closeness and mental boundaries, epitomized by the conflicting groups of migrants in London. With the adjective “illusory,” nations are reduced to a fiction inside the narrative itself. They are overpowered by the new transnational paradigm. The death of the nation is then further enacted in a disturbing simile: “[...] in fact some said Britain had already split, like a man whose head had been chopped off and yet still stood, and others said Britain was an island, and islands endure, even if the people who come to them change [...].”<sup>28</sup> In this uncanny revolution, Britannia’s head is chopped off but the enduring life of the body indicates that the death of the nation-state is a slow process. One cannot but read the passage as a reference to Brexit and to its divisive consequences – *Exit West* was termed “the first post-Brexit novel”,<sup>29</sup> a novel belonging to what Kristian Shaw called “BrexLit”.<sup>30</sup> In the end, the contradictions of the divided nation meet with its geography; the physical limits of the island seem to remain the only unquestioned fact, when other boundaries are more uncertain. But while the nation seems to struggle in the face of change, neither is the city a fully adaptable replacement for the nation: its boundaries have to be negotiated, too, and these are initially represented as walls for the refugees.

Rather than focusing on the long-term cultural negotiation which takes place after settlement in the city, as is the case for instance in Zadie Smith’s or Monica Ali’s Londons,<sup>31</sup> the London portrayed in *Exit West* is a city which rejects the very first step of immigration: the arrival. In an overwhelmingly oppressive description, the refugees hear about their own enclosure:

[...] a tightening cordon being put in place, a cordon moving through those of London’s boroughs with fewer doors, and hence fewer new arrivals, sending those unable to prove their legal residence to great holding camps that had been built in the city’s green belt, and concentrating those who remained in pockets of shrinking size.<sup>32</sup>

In a serpentine movement, the police cordon seems to be drawing the contours of a new London, one whose borders are highly exclusive. In the passage, the organization of city space leaves no agency to the refugees, who are “sent” and

“concentrated” as if they were objects. They are further deprived of agency as they are only designated by the pronoun “those.” In the end, the similarly gated hotel occupied by Nadia, Saeed and the other refugees is another instance of enclosure at a micro level. In a three-dimensional perspective, the characters are surrounded by “soldiers and armoured vehicles” as well as “drones and helicopters”.<sup>33</sup> As the city destroys the place they have made for themselves, Saeed and Nadia appear to be collateral victims of its problematic negotiation with change.

What first appears as a stalemate soon leads to a surprising design. Since it cannot morph on the inside, the London in *Exit West* mutates through expansion, and the characters’ enclosure in the city is followed by a re-mapping that occurs on the margins of the city. In his study *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, John Clement Ball contends that postcolonial writings tend to make London smaller than it is, using a “descriptive downsizing”<sup>34</sup> as a form of resistance to the Empire. Instead of a “descriptive downsizing,” Mohsin Hamid’s novel proposes to imagine a bigger London, one which might be able to expand drastically. Indeed, the council offers the refugees a deal whereby they can build their own houses in a development:

In the formerly protected green belt around London a new ring of cities was being built, cities that would be able to accommodate more people again than London itself. This development was called the London Halo, one of innumerable human halos and satellites and constellations springing up in the country and in the world.<sup>35</sup>

The “London Halo” appears as a heavenly remedy, a utopia which not only occurs in London but in other cities throughout the world. The image of “satellites and constellations” points to the interconnectedness of cities in a transnational world. Still, these new cities are built “around London” and not as boroughs *inside* the city, because London remains reluctant to include others, even though it is described as filled with empty houses and hotels. They form a fake, duplicated London, which can contain the same number of people as the original city. Besides, the refugees accepted in the London Halo scheme have to toil in order to build the houses themselves and can only access housing once they have worked long enough on the building sites. The foreman on the building site, whom Saeed has befriended, reflects upon this disturbing expansion: “[...] he felt they were remodelling the earth itself”.<sup>36</sup> While the forced expansion of urban space endows the characters with creative power, and a renewed agency in the face of their plight, the conditions of its construction are shown as eminently problematic, and the refugees’ very presence in urban space is still under negotiation. In fact, the “remodelling” undertaken in the diegesis joins the modelling operated by the writer, and his description of 21<sup>st</sup> century space as a work in progress. The building of cities – or the expansion of cities – mirrors the act of storytelling and means that cities are a highly malleable material for the contemporary writer.

## I “Remodelling the earth itself:” narrative plasti-cities

In his study of transnational London, John Clement Ball explains that “[...] novels are by one definition ‘possible worlds,’ they can imagine narratives not only of the city as it was and is but as it could be [...].”<sup>37</sup> Mohsin Hamid’s novel undoubtedly proposes the city as a “possible world,” given that he takes inspiration from genres that have the “possible world” as their guiding principle: magical realism, dystopia and utopia all transpire through the writer’s cities. Through the

novel, the city can offer, if not actual shelter, at least renewed perspectives, and an alternative where national narratives no longer prevail. According to Azade Seyhan, urban writings can engage a wide readership precisely because they reach to a universal sense of displacement. Cities “[...] become a point of affiliation for both the noncitizen in exile and others who see themselves exiled within their own lands and societies [...]”<sup>38</sup> Such an affiliation goes even further with Mohsin Hamid, who has often advocated the need for what he calls “co-creation:” a “blurring of boundaries, [...] the idea that a novel is made jointly by a writer and a reader”.<sup>39</sup> The cities in *Exit West* are a pivotal aspect of this joint creation; they are *plasti-cities*, moulded in the irregular shape of the contemporary world.

In *Exit West*, the main protagonists change in the course of their successive migrations. Saeed and Nadia fall in love in a city at war, move to other cities, meet a variety of hardships before realizing, in the city of Marin, California, that they have to go their own ways. In spite of their unusual journey, the reader witnesses in them the common processes and changes that can run through one’s life: a spiritual awakening, the revelation of one’s sexual identity, or evolving perspectives on childhood and parenthood. Running parallel to their trajectories, the cities they cross are also struck by a number of events and are shaped and distorted accordingly.

Although these cities are impacted by various forms of political unrest, the novel also evokes the usual, natural changes that can impact a city over time. Early in the novel, Saeed and Nadia’s first romantic encounters are paralleled with what Saeed’s parents experienced in the same city:

The cinema where Saeed’s parents met was long gone by the time their son met Nadia, as were the bookshops they favoured and most of their beloved restaurants and cafés. It was not that cinemas and bookshops, restaurants and cafés had vanished from the city, just that many of those that had been there before were there no longer.<sup>40</sup>

The narrator openly rejects the nostalgia that is sometimes inherent to depictions of the city. The matter-of-fact tone contrasts these ordinary changes with the sudden, unexpected changes triggered by war. Besides, the passing of time never causes a full erasure, and the traces of the past can still be read on the city’s walls, as the narrative voice adds: “the building had taken the same name as the cinema that preceded it”.<sup>41</sup>

This contrasted gaze on change is echoed again at the end of the novel. The narrative ends with a sense of cyclic order as the characters both return to their city of origin, having travelled an almost full revolution around the earth. The last chapter begins with their chance encounter in that city:

Half a century later Nadia returned for the first time to the city of her birth, where the fires she had witnessed in her youth had burned themselves out long ago, the lives of cities being far more persistent and more gently cyclical than those of people, and the city she found herself in was not a heaven but it was not a hell, and it was familiar but also unfamiliar, and as she wandered about slowly, exploring, she was informed of the proximity of Saeed [...].<sup>42</sup>

The passage sets “the city of her birth” apart from “the city she found herself in,” as two separate entities. But does the city itself really change, or does the change occur in our perception of it? Like a phoenix, the city rises from its ashes (the “fires” of war) and can be renewed through the gaze of its onlookers. Cities are personified here, yet made oddly eternal by the adjective “persistent.” As the novel reaches its end, the reader can thus hope to make sense of the narrator’s earlier

riddle, “[w]e are all migrants through time”:<sup>43</sup> in this lifelong journey, the city is the assessment criterion which can help take the measure of our life experience.

While the physical city might remain a stable landmark, discourse on the city is more elusive. Indeed, urban tropes are often de-centered in *Exit West* and form another playful re-modelling of city imaginaries. Between the lines, the novel questions the power relations which usually emanate from discourse on the city, and the very structure of the plot revisits the ways we move in and out of cities. In the novel, migration is not only a process undergone by war refugees; it is, from the onset, a multi-directional movement which has become a universal experience. While long parts of the plot are dedicated to London and to the characters’ unnamed birth city, Mohsin Hamid debunks the binary East/West and North/South divides often epitomized by cities, by evoking a multiplicity of world cities throughout the narrative. For example, two elderly men fall in love across a black door between Amsterdam and São Paulo,<sup>44</sup> and a lady near Marrakesh cannot follow her daughter who has gone in search of a better future.<sup>45</sup> These micro-stories punctuating the main plot aim at broadening the scope on migration, showing a variety of individual motivations.

In one striking passage, this change of focus questions idealized perceptions of the city. The usually longed-for London is perceived not only as a place of arrival, but as a city one needs to escape: not only does it reveal itself to be unwelcoming to refugees, but it is also a hell to some of its own citizens. A depressed Londoner thus notices a black door in his apartment as he is about to commit suicide. The concluding sentence of the passage again sheds light on the relativity of life in the city: “With that he was gone, and his London was gone, and how long he remained in Namibia it was hard for anyone who formerly knew him to say”.<sup>46</sup> Upon leaving, the man takes with him “his London,” his own narrative of the city. While the reader is left to wonder what “his London” might have been – a London of affluence and success or one of unhappiness –, the man’s new landscape, we are told, is “a desert seaside,” a virgin space for a new beginning.

Discourse on the city also shifts through the motif of rumour. Throughout the novel, Saeed and Nadia’s experiences are constantly echoed by what they hear, what they read on social media, by what they understand from collected pieces of information. While the refugees are contained by the London police forces, the drawing of a new border between refugees and Londoners is reported to characters and readers alike by a rather hesitant narrative voice: “Rumours began to circulate [...]”; “Whether it was true or not [...].”<sup>47</sup> In this passage as well as through the recurring expression “some said that”,<sup>48</sup> the contours of the city seem to be drawn by this patchwork of echoes. In “Poétique de la Rumeur,” Xavier Garnier explains that contrary to the vertical, authoritative discourse of power, the use of rumour is de-centered (“non nuclear”), and spreads horizontally, thus creating a network.<sup>49</sup> In “Usages littéraires de la rumeur,” he also contends that the specificity of a rumour is space-defining, insofar as the rumour creates its own space for propagation.<sup>50</sup> In *Exit West*, the spreading of rumours about the police cordon directly contributes to building the spatial imaginary of the city. For the migrant characters, who access information second-hand, the border is being drawn, and their perceptions of London are shaped through this divisive experience. Like the characters, the readers are given no other information; the rumour is not contrasted or contradicted by more authoritative discourse. As the rumour becomes the main type of speech evoking London, it appears as yet another device for the narrative to mould city imaginaries.

The most striking re-modelling of the city, in the end, is that which takes place through the gaze of refugees. Mohsin Hamid's characters are certainly storytellers: as Saeed and Nadia move from one city to the next, the internal focalization reveals the new narratives they create for themselves, turning the city into their own blank page. But there is no unique migrant gaze: these readings of the city are composed of a multiplicity of perspectives, which differ depending on where people come from. In London, the community of refugees imagines a palimpsest on the trees near Kensington Palace:

The cherry trees exploded on Palace Gardens Terrace at that time, bursting into white blossoms, the closest thing many of the street's new residents had ever seen to snow, and reminding others of ripe cotton in the fields, waiting to be picked, waiting for labour, for the efforts of dark bodies from the villages, and in these trees there were now dark bodies too, children who climbed and played among the boughs, [...] and as bloodshed loomed they made of these trees that were perhaps not intended to be climbed the stuff of a thousand fantasies.<sup>51</sup>

The “explod[ing]” cherry trees are an uncanny image, calling to mind both the spring blossoms and the threat of an attack by the police. While some refugees poetically mistake blossoms for snow, others think of cotton fields and see the “dark bodies” in the trees: both images are reminiscent of the Atlantic slave trade, another history of forced movement, and of its consequences in American history. These bodies in the trees inevitably summon Billie Holiday’s “Strange Fruit”,<sup>52</sup> and the lynching processes that occurred in Southern states. These hints once again explore the persistence of human movement and violence through the ages, however different the circumstances. But these grim perceptions of Kensington’s trees are soon countered by the children’s imagination, an untainted, a-historical reading of the cityscape. By climbing trees that are “perhaps not intended to be climbed,” these children adapt their viewpoint to challenge the usual imaginaries of Western city space and invite the reader to do just the same.

## I Conclusion

In *Exit West*, cities are not mere backdrops to the story. Cities mutate along with the refugee characters as they journey across the world and strive to re-invent themselves. The city thus appears as an utterly modern entity, since it can adapt to the times and to the geographies of the global age. As *Exit West* describes journeys across nations, the city appears as the site of many encounters, and perhaps as the meeting point between writer and reader. The fable-like quality of the cities depicted in the novel enables the characters but also the reader to imagine their own stories there. The addition of “black doors” or a “London Halo” to existing urban geographies indeed demonstrate the potential of these fictional cities in stretching and adapting to contemporary realities. In *Exit West*, cities seem to illustrate the assertion by Appadurai and Holston that in the midst of conflicts, “[...] the city can be pretext and context, form and substance, stage and script.”<sup>53</sup> The city’s protean quality and the possible interactions it offers through the novel are thus what make it a privileged ground for imaginaries of modernity.

This plasticity of cities (or “plasti-city”) is reflected in other novels by Mohsin Hamid: in *How To Get Filthy Rich in Rising Asia*, for example, the main urban setting is never clearly identified, but it is almost personified and presented as a treacherous, changing environment which can hold many dreams for a rural youth— but also lead him to his downfall. The city, in that novel, is “not laid out as a single-celled organism [...].”<sup>54</sup> Rather, like the cities in *Exit West*, this “plasti-city” always seems to be mutating together with the character’s experiences and the reader’s perspective.

For some, Hamid's mutating cities run the risk of over-simplifying the Eastern world. To Zain R. Mian, both *How to Get Filthy Rich in Rising Asia* and *Exit West* lack "any sense of localised politics," and describe "generalise-able cities" which misinform the First World readership<sup>55</sup>. The choice of narrating contemporary cities does indeed raise questions of representation and accuracy. But more than political carelessness, Mohsin Hamid's urban geography forms part of his active "blurring of boundaries,"<sup>56</sup> and might be read as a thrust towards a critical collective mapping (a "co-creation"<sup>57</sup>) of the contemporary world. In fact, as critics have noted, contemporary Pakistani novelists writing in English often lean towards a "disorientation"<sup>58</sup> in their approach to space. Striking examples can be found in Nadeem Aslam's fictional – and somewhat mythical – geographies of Pakistan, in novels like *The Blind Man's Garden* or *The Golden Legend*.<sup>59</sup>

Ultimately, Mohsin Hamid's multifaceted cities display his larger poetics, whereby the blurring of geographical landmarks unveils the possibility of approaching worlds other than one's own through fiction. While it points to the limits of the nation-state as a defining frame, *Exit West* does not seek to ignore the specificity of places. Rather, the novel reveals some common urban realities – for instance, the phenomena of occupation, enclosure or expansion discussed here – which always unfold in a given place, yet are experienced from a variety of different perspectives. Instead of a concern for "localised politics," narratives like *Exit West* seem to offer a "localising poetics," which leaves it to readers to situate these realities and question their own place in the contemporary world order. ●

<sup>1</sup> Hamid Mohsin, *Moth Smoke*, London, Penguin, 2011.

<sup>2</sup> Hamid Mohsin, *The Reluctant Fundamentalist*, London, Penguin, 2008.

<sup>3</sup> Hamid Mohsin, *How to Get Filthy Rich in Rising Asia*, London, Penguin Books, 2014.

<sup>4</sup> On March 23, 2018. See Agha Saira "Renowned Writer Mohsin Hamid, Veteran Actor Khaled Anam Honoured with Sitara-i-Imtiaz", *Daily Times*, 24 Mar. 2018, [accessed 31 August 2019], <https://dailymail.co.uk/218838/renowned-writer-mohsin-hamid-veteran-actor-khaled-anam-honoured-with-sitara-i-imtiaz/>.

<sup>5</sup> Hamid Mohsin, *Exit West*, London, Hamish Hamilton, 2017.

<sup>6</sup> Sandhu Sukhdev, "Exit West by Mohsin Hamid – Magical Vision of the Refugee Crisis", *The Observer*, 12 Mar. 2017, [www.theguardian.com](http://www.theguardian.com), [accessed 31 August 2019], <https://www.theguardian.com/books/2017/mar/12/exit-west-mohsin-hamid-review-refugee-crisis>.

<sup>7</sup> Menger Eva, "What It Feels like to Be an Other": Imaginations of Displacement in Contemporary Speculative Fiction", *Studies in Arts and Humanities*, vol. 4, no. 2, Jan. 2019, pp. 79–95, [Accessed 31 August 2019], [www.sahjournal.com](http://www.sahjournal.com), doi:10.18193/sah.v4i2.141.

<sup>8</sup> Oziewicz, Marek, "Speculative Fiction", *Oxford Research Encyclopedia of Literature*, 2017.oxfordre.com, [accessed 5 October 2019], <https://oxfordre.com/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78>.

<sup>9</sup> Shamsie Muneeza, "How the West Was One", *Newsweek Pakistan*, Apr. 2017, [Accessed 31 August 2019], <https://www.newsweekpakistan.com/how-the-west-was-one/>.

<sup>10</sup> Holston James, and Arjun Appadurai, "Cities and Citizenship", *Public Culture*, vol. 8, no. 2, May 1996, p. 189.

<sup>11</sup> Appadurai, Arjun, *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1998 [1996], p. 9.

<sup>12</sup> Soanes Catherine, and Angus Stevenson (eds.), "Transnational", *Concise Oxford English Dictionary*, 11th ed., Rev, Oxford University Press, 2008, p. 1533.

<sup>13</sup> "Transnational", Merriam-Webster Dictionary (online), [accessed 31 August 2019], <https://www.merriam-webster.com/dictionary/transnational>.

<sup>14</sup> *Op.cit.* "Mutation", p. 944.

<sup>15</sup> *Op. cit.*

<sup>16</sup> *Op.cit.*, p. 1.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 9.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 66.

<sup>19</sup> Ingold Tim, *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*, London; New York, Routledge, 2011, p. 168.

- <sup>20</sup> *Id.*
- <sup>21</sup> *Op.cit.*, p. 48.
- <sup>22</sup> *Ibid*, p. 23.
- <sup>23</sup> Nail Thomas, *Theory of the Border*, Oxford University Press, 2016, p. 39.
- <sup>24</sup> Moraru Christian, "Embedded with the World: Place, Displacement, and Relocation in Recent British and Postcolonial Fiction", *Études Britanniques Contemporaines. Revue de La Société D'études Anglaises Contemporaines*, no. 55, Nov. 2018, [accessed 31 August 2019], [journals.openedition.org/do:10.4000/ebc.5054](http://journals.openedition.org/do:10.4000/ebc.5054).
- <sup>25</sup> *Op.cit.*, p. 189.
- <sup>26</sup> Seyhan Azade, "The Translated City: Immigrants, Minorities, Diasporans, and Cosmopolitans", *The Cambridge Companion to the City in Literature*, edited by Kevin R. McNamara, Cambridge University Press, 2014, p. 230.
- <sup>27</sup> *Op.cit.*, p. 155-156.
- <sup>28</sup> *Ibid*, p. 156.
- <sup>29</sup> Freeman John, "The First Post-Brexit Novel: Mohsin Hamid's Exit West", *Literary Hub*, Oct. 2016, [accessed 31 August 2019], <https://lithub.com/the-first-post-brexit-novel-mohsin-hamids-exit-west/>.
- <sup>30</sup> Shaw Kristian, "BrexLit", *Brexit and Literature*, edited by Robert Eaglestone, London, Routledge, 2018, pp. 15–30.
- <sup>31</sup> Novels like *White Teeth* (New York, Random House, 2000) or *Brick Lane* (London, Doubleday, 2003) addressed the questions of settlement and identity in Bangladeshi communities in London.
- <sup>32</sup> *Op.cit.*, p.134-135.
- <sup>33</sup> *Ibid*, p. 135.
- <sup>34</sup> Ball John Clement, *Imagining London: Postcolonial Fiction and the Transnational Metropolis*, University of Toronto Press, 2004, p. 8.
- <sup>35</sup> Hamid Mohsin, *op.cit.*, p. 167.
- <sup>36</sup> *Ibid*, p. 177.
- <sup>37</sup> *Op.cit.*, p.19.
- <sup>38</sup> *Op.cit.*, p.229-230.
- <sup>39</sup> Hamid Mohsin, *Discontent and Its Civilizations: Dispatches from Lahore*, New York and London, London, Penguin Books, 2015 [2014], p. xviii.
- <sup>40</sup> *Op.cit.*, p. 11.
- <sup>41</sup> *Ibid*, pp. 11-12.
- <sup>42</sup> *Op.cit.*, p. 227.
- <sup>43</sup> *Ibid*, p. 209.
- <sup>44</sup> *Ibid*, pp. 172-175.
- <sup>45</sup> *Ibid*, pp. 222-225.
- <sup>46</sup> *Ibid*, p. 128.
- <sup>47</sup> *Ibid*, pp. 134-135.
- <sup>48</sup> *Ibid*, pp. 127, 156.
- <sup>49</sup> Garnier Xavier, « Poétique de la rumeur : l'exemple de Tierno Monénembo », *Cahiers d'Études africaines*, vol. 35, no. 140, 1995, [accessed 31 August 2019], [www.persee.fr](http://www.persee.fr), doi:10.3406/cea.1995.1884, p. 892.
- <sup>50</sup> "Chaque rumeur découpe son territoire propre [...]." Garnier Xavier, « Usages littéraires de la rumeur en Afrique », *Notre Librairie. Revue Des Littératures Du Sud*, no. 144, June 2001, p. 16.
- <sup>51</sup> *Op.cit.*, p. 136-137.
- <sup>52</sup> Holiday Billie, "Strange Fruit." Single, Commodore, 1939, Vinyl 78 rpm.
- <sup>53</sup> *Op.cit.*, p. 202.
- <sup>54</sup> *Op.cit.*, 20.
- <sup>55</sup> Mian, Zain R. 'Willing Representatives: Mohsin Hamid and Pakistani Literature Abroad'. *Herald Magazine*, 19 Jan. 2019, <https://herald.dawn.com/news/1398781>. Accessed 31 Aug. 2019.
- <sup>56</sup> Hamid, Mohsin. *Discontent and Its Civilizations: Dispatches from Lahore*, New York and London. op.cit. p. xviii.
- <sup>57</sup> *Id.*
- <sup>58</sup> Veyret, Paul. 'Fractured Territories: Deteritorializing the Contemporary Pakistani Novel in English.' *The Journal of Commonwealth Literature*, I – 15, 14 November 2018. <https://doi.org/10.1177/0021989418808039>. p.9.
- <sup>59</sup> Aslam, Nadeem. *The Blind Man's Garden*. London, Faber & Faber, 2014. The Golden Legend. London, Faber & Faber, 2017.

# BEYOND THE CITY

# L'Autoroute et le labyrinthe

Le Londres révolutionnaire  
de G.K. Chesterton (1874-1936)

**Charlotte Arnautou** (Sorbonne Université)

**Résumé :** G.K. Chesterton est un commentateur intime de la modernité qui marque le passage de l'ère victorienne au XX<sup>e</sup> siècle. Plaidant pour que l'art se saisisse des défis posés par la ville moderne, il fait montrer d'une imagination façonnée par la ville. Plus qu'un simple décor, Chesterton voit en Londres un fabuleux organisme vivant confronté à une crise engageant rien moins que sa survie. C'est ce qu'il explore dans son roman *Le Napoléon de Notting Hill*, une fable dystopique dans laquelle la ville devient un champ de bataille sur lequel s'affrontent d'un côté une modernité qui met en marge l'humain au profit de l'ordre et de l'autre une modernité donnant à l'humain la possibilité de résister en introduisant du chaos, du labyrinthique. L'enjeu de cet article sera donc de montrer un exemple original d'imagination critique et fantastique, modelée par la machinerie de la modernité urbaine, et qui inspirera les visions post-modernes de la ville.

**Mots-clés :** G.K. Chesterton, Londres, poétique urbaine, labyrinthe, autoroute.

**Abstract:** G.K. Chesterton was an intimate critic of the modernity which was emerging under his very eyes, moving from the Victorian era to the twentieth century. Calling for arts to take up the challenges set by the modern city, his imagination seems to be shaped by the city itself. London is far from being a mere setting in Chesterton's fiction but turns into a fabulous living organism which is confronted to a crisis threatening its own survival. This is precisely what Chesterton explores in *Napoleon of Notting Hill*, a dystopian fable in which the city turns into a battlefield confronting on the one hand a modernity which pushes man aside for the sake of order and, on the other hand, a modernity which gives man the opportunity to resist through a labyrinthic chaos. The aim of this paper therefore is to present a fantastic and critical imaginary, shaped by the machinery of an urban modernity which will inspire postmodern visions of the city.

**Keywords:** G.K. Chesterton, London, urban poetics, labyrinth, highway.

Approcher la fiction édouardienne (1901-1910) sous l'angle de la ville demande en premier lieu d'effectuer un exercice de déconstruction du topo qui lui est le plus facilement associé : la *garden party* prenant place dans une élégante *country house*. Dans *The Edwardians* (1930), Vita Sackville-West a pour projet, avoué dès le titre du roman, de capturer l'essence de cette période. À travers la chronique de la vie quotidienne, aristocratique et oisive des habitants du domaine de Chevron, elle déploie le mythe d'une Angleterre verte, d'un jardin d'Éden où le désœuvrement prend les couleurs

d'un pastoralisme élégant, vivant dans l'ignorance de la Chute que constituera la Première Guerre mondiale. Comme le souligne Jefferson Hunter, la scène édouardienne typique est celle d'une fête, d'une *country-house party*<sup>1</sup>. D'autres reconstructions plus récentes de l'époque insistent pareillement sur son caractère pastoral (par exemple, la série britannique *Downton Abbey*, diffusée de 2010 à 2015). S'il est vrai que l'on mobilise plus facilement les noms de domaines « édouardiens », comme Howards End, Chevron, ou Holmescroft, que ceux de leurs propriétaires, peut-être ne faut-il pas en conclure trop vite que la fiction édouardienne cherche par tous les moyens à s'échapper de la ville pour investir son imagination dans la propriété terrienne ; mais plutôt que le lieu édouardien, qu'il soit urbain ou rural, prend une importance plus grande, une personnalité à part entière dans l'imaginaire de l'époque.

## I Visages londoniens à l'époque édouardienne

L'image d'Épinal du jardin édouardien à l'abri de convulsions trop fortes se construit en miroir, en antithèse de l'autre versant déterminant de cette époque : le tournant rapide, fébrile et massif dans la construction et la conquête de la ville moderne. Celui-ci n'est nulle part plus visible qu'à Londres, où de grands travaux de modernisation transforment le visage de la ville et où l'étalement urbain est si fort qu'il engendre un nouveau territoire, la banlieue. Les changements profonds subis par Londres offrent aux écrivains édouardiens un terrain de jeu littéraire considérable. Deux visions esthétiques dominent les représentations : la première consiste en un regard anxieux (hérité d'une certaine tradition victorienne) sur la ville, vue comme un lieu irrationnel et menaçant d'aliénation, évocation précoce de la terre gaste, désolée et vaine du poème de T.S. Eliot, publié en 1922. C'est par exemple celle que l'on retrouve dans le roman de Conrad, *The Secret Agent*, publié sous forme de feuilleton à partir de 1906 dans *Ridgway's* puis édité en 1907. Il y peint le portrait d'un Londres inquiétant, sale et dangereux. Par exemple, le narrateur décrit ainsi la rue du protagoniste, Verloc : « une fragile pellicule de verre s'étendait entre lui et l'accumulation énorme, froide, noire, humide, boueuse et inhospitalière de briques, d'ardoises et de pierres, matériaux en eux-mêmes disgracieux et hostiles à l'homme<sup>2</sup> ».

Un second courant semble au contraire trouver dans la modernité londonienne une source d'énergie et d'euphorie, un territoire dynamique, remuant, doué d'un certain élan vital. Cette vision enthousiaste se déploie dans *Howards End* (1910) de E.M. Forster ou dans *The New Machiavelli* (1911) de H.G. Wells, qui fait dire à son protagoniste Richard Remington :

Londres est pour moi la plus intéressante, la plus belle et la plus merveilleuse des villes, délicate dans la multiplicité de ses menus détails, et formidable dans sa totalité féconde ; je ne puis me résoudre à la traiter comme un musée ou un vieil étalage de bouquiniste<sup>3</sup>.

Chesterton appartient à ce second courant : né, élevé et éduqué à Londres, il entame en 1900 une carrière de journaliste à Fleet Street (son physique unique, 1m90 pour 130 kg, en fait l'un des journalistes les plus reconnaissables, d'autant qu'il cherche souvent l'inspiration dans la grande animation de cette artère) et devient rapidement un commentateur intime de la modernité urbaine qui naît sous ses yeux et qui marque le passage de l'ère victorienne au XX<sup>e</sup> siècle. Chesterton est donc d'abord un « écrivain de Londres<sup>4</sup> ». Dès 1901, il plaide pour que l'art se saisisse de la ville moderne, réservoir d'émerveillement infini selon lui,

dans un essai fondateur des études urbaines : « *The Poetry of Cities*<sup>5</sup> ». Joignant à la théorie la pratique, il fait montre d'une imagination façonnée par la ville : les omnibus, les taxis, les châteaux d'eau et les réverbères sont à Chesterton ce que les boulevards, arcades et balcons seront à Walter Benjamin, quarante ans plus tard : une fantasmagorie fondatrice. La ville est un aboutissement du génie humain.

Londres est donc un organisme vivant pour Chesterton, comme pour Wells ou Forster. Toutefois, cet organisme est mis en tension par deux manières concurrentes d'habiter la ville : l'une prônant l'ordre mécanique et la généralisation systématique (une vision qu'il attribue aux réformateurs sociaux et aux promoteurs immobiliers) et l'autre, prônant l'épaisseur temporelle humaine et l'exception locale. Il dramatise ces modes d'habitation concurrents dans son premier roman, paru en 1904, *The Napoleon of Notting Hill*, à travers les symboles de l'autoroute et du labyrinthe.

L'intrigue débute en 1984. Dans un Londres où rien n'a changé si ce n'est le système politique (le roi est élu et les quartiers de Londres sont régis par des prévôts), des hommes d'affaires des quartiers de Kensington veulent construire une autoroute de Hammersmith Broadway jusqu'à Westbourne Grove. Le seul obstacle est Pump Street, minuscule rue imaginaire au cœur du quartier, que le prévôt de Notting Hill, Adam Wayne, refuse de vendre, compromettant ainsi tout le projet. Son refus persistant entraîne deux guerres opposant Notting Hill aux quartiers environnants, qui s'allient pour écraser le *borough* sécessionniste. On s'attachera ici à la première guerre, remportée par Notting Hill grâce à l'utilisation astucieuse des caractéristiques de la topographie urbaine et à l'exploitation du caractère labyrinthique de Notting Hill.

Parce qu'il est un roman d'anticipation, *Napoleon* appartient *a priori* au genre de l'utopie ; plus encore la peinture d'un Londres métamorphosé par le temps et par un nouveau système politique rappelle le roman socialiste utopique de William Morris dans *News From Nowhere*<sup>6</sup> (1890). Toutefois le Londres de Chesterton n'a que peu à voir avec celui de Morris. *Napoleon* n'offre pas une variation sur le Londres réel, un monde possible où tout a changé, mais plutôt une version miroir de la ville contemporaine qui est alors prise dans un vaste mouvement de modernisation et où les éléments de la topographie urbaine réels sont gonflés d'une existence fantastique, entre le rêve et la réalité. Dans ce cadre, les figures de l'autoroute et du labyrinthe offrent des ressorts fictionnels et symboliques pour brosser le portrait des ambiguïtés de cette modernité urbaine en train d'avvenir, et permettent également à Chesterton de proposer une méthode pratique pour répondre au défi de l'habitabilité de la ville moderne. Pour saisir toute la richesse de cette démarche il faut d'abord revenir sur « l'imagination urbaine » de Chesterton, c'est-à-dire la manière dont il poétise la ville, ou plutôt dont il urbanise la poétique romantique. Ainsi espère-t-on, à travers Chesterton, montrer un exemple singulier d'imagination poétique et critique, modelée par la machinerie de la modernité urbaine.

## I La poétique urbaine de Chesterton

Dans « *The Poetry of Cities* », Chesterton plaide pour que l'imagination poétique se détache de ce qu'il identifie comme un modèle romantique d'idéalisation de la nature sauvage et de critique de l'engorgement urbain pour s'emparer de la ville et en faire un sujet poétique, en partant du constat suivant :

Une distinction absolue existe dans l'esprit de la plupart des gens entre la campagne et la ville ; il est d'usage de considérer que la campagne est absolument et essentiellement pittoresque et que la ville est essentiellement prosaïque ; si la campagne est prosaïque c'est par accident, si la ville est poétique c'est par accident<sup>7</sup>.

À ce lieu commun, Chesterton fait une réponse en plusieurs temps : après avoir rappelé que la vision d'une nature esthétique est une construction littéraire récente (romantique en l'occurrence), il avance que les villes sont des sujets poétiques plus difficiles à cerner et à rendre parce qu'au contraire des campagnes, la poésie y est constante et donc elle ne fait pas autant contraste alors qu'elle est partout :

Si [les villes] souffrent de quelque faiblesse d'un point de vue littéraire, c'est à cause de l'immensité de leurs revendications, de la multiplicité de leurs contributions [...], dans une ville comme Londres, les contes se marchent sur les pieds et les fils de romances palpitantes s'entrecroisent et s'entremêlent<sup>8</sup>.

Ajoutant le geste à la parole, Chesterton poétise ici le potentiel poétique de la ville en lui donnant des traits humains, ainsi les contes trébuchent les uns sur les autres et se marchent sur les pieds. Londres n'est pas seulement un lieu géographique, c'est un événement humain. Pour des Romantiques comme Wordsworth, cette agentivité humaine met en danger la beauté physique de la ville, une idée visible dans son poème « Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802 ». Pour Chesterton au contraire c'est cette activité humaine incessante qui définit la beauté, puisque c'est elle qui est à l'origine de la création de ce paysage matériel. C'est le choc, la collision qui créent la poésie, or dans la métropole moderne, la possibilité et la fréquence de ces collisions sont démultipliées au-delà de toutes proportions. L'énergie poétique urbaine bouscule, dépasse le regard poétique habitué à la calme contemplation du paysage, du *landscape*. La poésie du *cityscape* appartient, elle, au registre de la rencontre, de la circonstance et de la coïncidence, le *happenstance* : « Nous ne fuyons pas la ville parce qu'elle manque de poésie mais parce que sa poésie est trop intense, trop fascinante et ses exigences sont trop pratiques<sup>9</sup> ». C'est donc en se ressaisissant de cette énergie créée par le choc qu'il est possible de lutter contre le mal déjà identifié par Wordsworth : l'aliénation, attestée par l'indifférence à la beauté urbaine : « Insensible l'âme de qui passerait en négligeant / Une vue que sa majesté rend si émouvante<sup>10</sup> ».

Joignant à la théorie la pratique, *Napoleon* se démarque par une profusion d'indications topographiques, de descriptions de lieux et de décors mais aussi d'intrigues parallèles qui sont comme autant de culs de sac apparents mais qui trouvent une résolution à la dernière minute, et qui figurent l'énergie poétique urbaine défendue par Chesterton dans son essai. Il thématise également son idée d'une poésie proprement urbaine en rendant Adam Wayne, le jeune et flamboyant prévôt de Notting Hill, responsable d'un recueil de poèmes : *Hymns on the Hill*. On y retrouve les arguments développés dans ses articles : l'opposition entre campagne et ville résolue en faveur de la ville, l'idée que la ville est bien plus à l'image de l'homme que la campagne, ce qui en fait donc un objet intrinsèquement poétique, puisqu'exprimant le génie humain.

Plus encore, dans « The Poetry of Cities », Chesterton avance que, de même que les Romantiques ont « inventé » la poésie de la Nature, il est possible qu'un poète fasse œuvre d'un tuyau de cheminée, des fils du télégraphe, inventant ainsi la poésie urbaine. Il fait d'Adam Wayne un cobaye fictionnel de cette théorie, selon laquelle il est possible de sortir du paradigme poétique pastoral. Pour ce faire, il renverse le mythe de l'enfant sauvage et imagine que Wayne n'a jamais quitté Notting Hill de sa vie et n'a, par conséquent, aucune idée de la beauté « sauvage »

(faussement naturelle selon Chesterton) de la nature. Privé d'une expérience balisée par la littérature, son imaginaire investit son expérience personnelle, celle du mobilier urbain et lui confère une valeur esthétique :

Un accident survenu dans sa septième année avait empêché qu'il fût emmené à la mer ; ainsi avait-il passé toute sa vie dans sa petite rue, Pump Street, et dans son quartier. La conséquence de cela était que, pour lui, les lampadaires étaient aussi éternels que les étoiles ; les deux feux se confondaient [...]. La Nature se déguise pour s'adresser aux hommes ; pour cet homme, elle avait pris le déguisement de Notting Hill<sup>11</sup>.

Il serait erroné de lire dans ce dernier passage une vision déterministe de la ville. Michael D. Hurley rappelle dans « Why Chesterton Loved London » que Chesterton pourfend cette approche dans *What's Wrong with the World*, tout en reconnaissant qu'idéalement l'environnement modèlerait l'habitant dans une mesure réciproque, le citadin habitant la cité en étant habité par elle<sup>12</sup>.

Ce dernier point laisse apparaître la nature double de la défense chestertonienne de la ville : elle est d'ordre poétique et politique. Dans un article paru en 1910, « The New House », Chesterton affine sa conception du défi posé par la modernisation de la ville édouardienne. Partant de l'observation de constructions immobilières récentes, il avance que l'un des défis de la modernité consiste à rendre la métropole habitable mais que cette question n'est pas assez prise en compte par les réformateurs sociaux et les agents immobiliers :

Le problème n'est pas l'humanité des grandes villes, c'est leur inhumanité. Ce n'est pas qu'elles soient pleines d'êtres humains, mais qu'ils ne soient pas traités comme tel. Nous n'avons rien contre les hommes et les femmes, du moins je l'espère ; mais nous n'appréciions pas qu'on les transforme en confiture : écrasés les uns contre les autres ils ne sont pas seulement impuissants mais informes. Ce n'est pas la présence de sa population qui rend Londres épouvantable, c'est l'absence d'un Peuple<sup>13</sup>.

La citation souligne que l'enjeu pour Chesterton est de proposer des conditions pratiques et politiques (dans la citation originale, la présence de majuscules à « The People » renvoie à la notion politique de « peuple ») auxquelles les citadins peuvent investir la ville et la modeler en retour, proposant en ceci une alternative revitalisante et moderne aux visions aliénantes de la ville. Dans *Napoleon*, Chesterton dramatise ce défi et emploie les symboles de l'autoroute et du labyrinthe pour figurer deux modèles fictionnels et critiques concurrents de la ville moderne, l'un représentant l'ordre et l'autre l'humain, et qui s'affrontent, à travers la question de l'accèsibilité, pour la jouissance de la ville moderne.

## L'accessibilité : Une question contemporaine oscillant entre réforme sociale et contrôle politique

Dans le chapitre six de son autobiographie, intitulé « The Fantastic Suburb », Chesterton qualifie le Londres de son enfance d'impensablement grand (« unthinkable large<sup>14</sup> »). Penser la ville à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, dans toute sa grandeur nouvellement acquise demande en effet un certain effort d'imagination. Si le mouvement de transformation profonde de Londres en métropole commerciale moderne est entamé au XIX<sup>e</sup> siècle, il concerne principalement le centre, c'est-à-dire la City et les points d'accès (chemins de fer, docks, métro). L'expansion se traduit d'abord par une série d'expulsions des travailleurs du centre de la City et une vague de démolitions des logements pour construire les entre-

pôts, les bureaux, les systèmes d'eaux usées, les chemins de fer, etc<sup>15</sup>. Gareth Steadman-Jones résume ainsi la situation de Londres à l'aube du XX<sup>e</sup> siècle :

Dans les premières années du vingtième siècle, la physionomie du centre de Londres avait été transformée jusqu'à être méconnaissable. Les grandes zones résidentielles bondées avaient laissé place à des kilomètres d'entrepôts, d'ateliers, de dépôts ferroviaires et de bureaux. De larges rues avaient été percées à travers les bidonvilles dangereux et malfamés des années 1840. Seules quelques poches de grande pauvreté demeuraient pour témoigner de la présence révolue de ces immenses agrégats de misère urbaine et des « classes dangereuses<sup>16</sup> ».

La croissance commerciale de la ville qui réclame toujours plus d'espace, et la nécessité de loger les travailleurs qui la font vivre fait peser une pression immobilière importante qui se traduit par une crise du logement à partir de 1840, poussant les travailleurs à s'éloigner du centre pour rejoindre la périphérie et « inventer » les banlieues. Grâce à l'avènement des transports en commun de masse, principalement le métro, à la fin des années 1890, la crise immobilière londonienne connaît un répit, tandis que les banlieues explosent, les transports en commun reliant enfin le centre, commercial, à la main-d'œuvre. C'est le cas de Notting Hill, le quartier d'enfance de Chesterton et du héros éponyme de son roman, puisque le quartier se transforme en profondeur avec l'arrivée de la Central Line à Notting Hill Gate en 1900, qui lui permet de jouir d'une certaine mixité sociale.

Londres à l'époque édouardienne est donc marqué par un certain nombre de bouleversements du paysage urbain. Aux changements de physionomie des quartiers, il faut ajouter un changement de paradigme dans la manière d'organiser le tissu urbain londonien résultant de l'apparition de la planification urbaine. Pendant la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, la ville connaît un développement plutôt anarchique du fait de sa transformation rapide en capitale mondiale du commerce et de l'apparition d'une spéculation immobilière sauvage, où les constructions se multiplient de manière arbitraire et imprévue. Or, ce développement plus ou moins anarchique laisse place au tournant du XX<sup>e</sup> siècle à une approche plus systématique de la planification urbaine, Londres s'organisant en *metropolitan boroughs* suite à la promulgation du *London Government Act* en 1899<sup>18</sup>. La cause de cette réorganisation tient en partie à la nécessité d'aménager une forme de continuité entre les différents quartiers, mais aussi à l'augmentation massive de la population londonienne, qui se poursuit pendant la période. En 1900, un Britannique sur cinq vit à Londres et de 5 millions de Londoniens en 1900, on passe à 7,5 millions en 1912, soit une augmentation de 50%.

Chesterton écrit donc à un moment pivot de l'histoire de la transformation de Londres en métropole moderne, moment auquel le cycle de construction et de démolition arbitraire et spontané qui avait jusque-là présidé au développement urbain embrasse le dogme de l'interventionnisme rationaliste. L'un des pionniers de ce mouvement, Charles Booth, produit des cartes recensant les zones de pauvreté censées servir de plan à une approche strictement rationaliste et paternaliste de l'aménagement urbain<sup>19</sup>. Dans ses cartes, Booth illustre le voisinage entre des écarts de richesse (au bâtiment près) par des pastels contrastés, créant ainsi un chaos de couleurs. Le message implicite ainsi véhiculé est que le désordre de la situation contemporaine est à la fois irrationnel et insalubre, il faut donc détruire, nettoyer, ouvrir de grandes artères et ségréguer, c'est-à-dire déplacer les populations pauvres, soit en les dispersant, soit en les envoyant dans des colonies de travail, ce qui fait dire à Chesterton : « Apparemment progrès signifie déplacement... Par la police<sup>20</sup> ».

Chesterton prend parti dans ses articles contre la ségrégation sociale et spatiale prônée par un Charles Booth et critique les réformateurs sociaux qui se sentent habilités à interférer dans les vies, à déplacer les citadins dans la ville comme des pions sur un plateau d'échecs, ou des points sur une carte. Avec les symboles du labyrinthe et de l'autoroute dans *Napoleon*, il offre une fictionnalisation de ces problématiques et pose la question de l'accessibilité, non seulement en termes de réforme sociale mais aussi en termes de tentative de contrôle politique. La ruelle labyrinthique facilite la barricade, l'autoroute l'empêche. Ainsi dans *Napoleon*, Notting Hill organise sa résistance en se barricadant contre les assauts des quartiers avec tout ce qui lui tombe sous la main, comme par exemple des carrosseries de taxis hippomobiles. Le mobilier de la modernité urbaine est ainsi détourné au profit de ses habitants. De plus, une connaissance intime de la topologie urbaine est mise à profit et participe d'une stratégie guerrière défensive. Comme l'énonce Turnbull, l'un des lieutenants de Wayne, la stratégie militaire de Notting Hill repose sur un détournement de la machinerie de la modernité : « disloquer la machinerie de la vie moderne et utiliser ses fragments comme des machines de guerre, faire des barricades avec des omnibus et des points de vue avec des mitrines de cheminée<sup>21</sup> ». La barricade de Notting Hill rappelle celles des soulèvements parisiens du XIX<sup>e</sup> siècle (on pense à ceux de 1830, de 1848 et surtout à la Commune en 1871), et ressemble à une réécriture moderne et victorieuse de ces épopeées historiques. De même, lors de la Première Guerre qui oppose Notting Hill aux quartiers alliés (en faveur de la construction de l'autoroute), les combattants de Wayne parviennent à confondre leurs ennemis en les désorientant dans le dédale de petites rues de Notting Hill :

Puis nous [...] avançâmes à travers les ruelles sales, tournâmes aux coins des rues, progressant en zigzag. Les petites rues tortueuses eurent soudain sur moi un effet que je ne saurais décrire—comme si elles faisaient partie d'un rêve. J'avais l'impression que les choses avaient perdu la raison et que nous ne sortirions jamais du labyrinthe<sup>22</sup>.

L'armée de Wayne tire son épingle du jeu en utilisant à son avantage les éléments de la topographie locale. Le labyrinthe, qui facilite la barricade et la désorientation, est un atout pour qui sait l'utiliser tandis qu'il devient un cauchemar pour l'étranger.

Dans *Napoleon*, le trope du labyrinthe se voit débarrassé des connotations négatives traditionnelles de saleté et de dangerosité. Il n'est donc pas un symbole du passé, opposé à l'autoroute, symbole de l'avenir. Autoroute et labyrinthe incarnent deux visions, concurrentes l'une de l'autre, de la modernité : l'une systématique et l'autre fragmentaire. Le labyrinthe créé par le détournement des attributs modernes est une stratégie d'habitation de la ville qui consiste à enrayer, à contourner le système moderne au profit des citadins : le labyrinthe urbain de Chesterton est moderne.

## I De la carte au territoire

Pour Chesterton l'enjeu représenté par l'apparition de la banlieue n'est pas une simple affaire de cartographie, elle représente un territoire potentiel à investir, afin de l'habiter vraiment. La poétique chestertonienne pense la banlieue comme un territoire à part entière de l'imaginaire moderne qui demande à être réclamé poétiquement, contrairement à la tendance contemporaine, qui voit en elle un dommage collatéral de l'avènement de la métropole. Dans *The Intellectuals and the Masses*,

John Carey cite en exemple de ce désintérêt un article du *Times* :

En 1904 *The Times* avertissait qu’« entourer Londres de kilomètres de banlieues revient à créer un territoire d’une monotonie, d’une laideur et d’un ennui effroyables. Et toute extension périphérique fait des banlieues existantes des endroits encore moins désirables [...]. Il est désormais impossible d’échapper aux ennuyeuses banlieues et de rejoindre la verte campagne<sup>23</sup> ».

Non seulement la banlieue est vue comme ennuyeuse et monotone mais elle représente également par son étalement tentaculaire, un danger pour la pureté, non-souillée par la ville, de la campagne. Lieu par excellence de la trivialité pour un bon nombre d’intellectuels édouardiens selon Carey, la banlieue est au contraire pour Chesterton un nouveau territoire de l’aventure et de la romance héroïque.

Une critique contemporaine résume élégamment l’entreprise chestertonienne dans *Napoleon* :

Mr. Gilbert Chesterton a réalisé un exploit ; il a réussi à extraire de ce terne mineraï qu’est la modernité une nouvelle veine de romance. Son essence gît dans la redécouverte de la vieille beauté de l’étrange, du pittoresque et du romantique dans une sphère qui aurait pu paraître déprimante, d’une nouveauté peu prometteuse et plate. Parmi tous les sujets possibles, Mr. Chesterton a cherché et trouvé l’inspiration dans la banlieue londonienne<sup>24</sup>.

Ce nouveau type de « romance » tient de la réécriture parodique. En effet, *Napoleon* offre une parodie de ses genres de prédilection : la romance héroïque et l’utopie futuriste, tous deux plutôt pastoraux. Chesterton s’approprie les caractéristiques de ces genres en vogue à l’époque (sous l’influence notamment de *News from Nowhere* de William Morris) avec plus ou moins d’ironie : Adam Wayne a la fougue et la détermination d’un chevalier mais il est qualifié de fanatique et il manque d’humour. D’autre part, le médiévalisme systématique de William Morris est aplati et restreint à ses expressions les plus carnavalesques : en effet, dans le Londres futuriste de Chesterton, le retour à l’ordre médiéval n’est que superficiel (blason, couleurs symboliques, habits de gala) voire exotique. L’apport principal de Chesterton à ces genres est le transfert de l’action et des péripéties au mode urbain et plus précisément au mode périurbain.

Le Londres labyrinthique de Chesterton n'est pas seulement un *cityscape* mais aussi un *playscape*. Dans *Napoleon*, les éléments urbains ne sont pas seulement pensés comme des objets poétiques participant à la construction d'un paysage urbain mais deviennent des accessoires narratifs, des ressorts d'intrigues : ils deviennent des éléments de jeu. On a vu comment, par exemple, le mobilier de la modernité urbaine peut servir d'accessoire comme lorsque le quartier de Notting Hill construit des barricades avec les carrosseries des omnibus pour se protéger de l'invasion des autres quartiers. Mais ce mobilier urbain peut également opérer comme un ressort narratif. Par exemple, la réserve de gaz et le château d'eau jouent un rôle décisif dans la victoire de Notting Hill lors de la Première Guerre. Lors de la bataille des lampes, qui se déroule de nuit, les combattants de Notting Hill se retrouvent acculés près du réservoir de gaz par les troupes alliées. Ils ont alors l'idée de le défoncer, ce qui a pour effet d'éteindre tous les lampadaires. Dans le noir, les troupes alliées s'éventrent tandis que les soldats de Notting Hill se cachent dans les maisons. Cette première victoire est ensuite confirmée par le coup d'échec du château d'eau qui signe la défaite ultime des troupes alliées :

Le grand Prévôt de Notting Hill désire vous informer qu'il vient juste de capturer la tour de Distribution des Eaux située juste au-dessus de vous, sur Campden Hill, et que d'ici dix minutes, c'est-à-dire lorsque vous aurez signifié votre refus, il ouvrira le réservoir et inondera votre vallée dans un mètre d'eau<sup>25</sup>.

Chesterton met ici à profit deux éléments de la topographie réelle de Notting Hill qui constituent d'excellents dispositifs narratifs : simples, ingénieux et efficaces, qui jouent en outre sur un certain effet « David et Goliath », puisqu'il permet de mettre en déroute l'armée alliée, beaucoup plus nombreuse et puissante que la résistance des soldats de Notting Hill.

La réserve de gaz, et encore plus, le château d'eau sont des éléments de la topographie réelle du quartier de Notting Hill. Le château d'eau, placé sur une colline, est particulièrement voyant et constituait même un emblème du quartier jusqu'à sa destruction en 1970. Il a également une signification toute personnelle pour Chesterton qui l'évoque dès les premières lignes de son autobiographie :

M'inclinant, plein d'aveugle crédulité, comme c'est ma constante coutume, devant l'autorité toute simple et la tradition des ancêtres : faisant mienne, avec une confiance frisant la superstition, une histoire dont je ne pouvais, à l'époque, contrôler la véracité ni par ma propre expérience, ni de mon propre jugement, je demeure fermement attaché à l'opinion d'après laquelle j'ai dû naître le 29 mai 1874 à Kensington, sur la colline de Campden ; et être baptisé selon les rites de l'Église d'Angleterre, dans la petite chapelle de Saint-George, face à la tour de la Distribution des Eaux, qui dominait ladite colline. Je n'entends attacher aucune signification spéciale à une relation possible entre les deux édifices et je nie avec indignation que cette église ait été choisie tout exprès parce qu'il fallait toute la pression des eaux de la banlieue ouest pour faire de moi un Chrétien<sup>26</sup>.

Le château d'eau, à l'ombre duquel Chesterton grandit pendant la première partie de sa vie, trouve dans *Napoleon* un nouveau rôle. Chesterton opère là une forme de « topographie du souvenir personnel » au sens où il dote un espace de sens anciens et nouveaux, réels et imaginaires. La particularité de cet espace est son apparente trivialité qui est ici transcendée. Le château d'eau ne devient pas château-fort, il conserve sa fonction réelle de stockage et d'approvisionnement du quartier, mais celle-ci est transformée, sublimée par la fiction puisqu'il est transformé en arme de guerre victorieuse.

On touche à la méthode chestertonienne de poétisation de la ville : la redécouverte du quotidien à travers la défamiliarisation du fantastique, qui permet de rompre la monotonie et l'ennuyeux et de renouer avec le caractère extraordinairement aventureux de la construction urbaine. Le fantastique, qui transforme un château d'eau en un acteur guerrier, agit ici comme un filtre permettant de « rajeunir » le regard sur la ville. Cette double vision permet de rétablir l'émerveillement oublié mais nécessaire pour rendre la modernité habitable. Adam Wayne est érigé en porte-parole de cette méthode chestertonienne et prend en charge cette double vision dans le reste du roman, cette capacité à imaginer une correspondance fantastique de la ville : « C'était un vrai mystique, un de ceux qui vivent à la frontière du royaume des fées. Mais il était peut-être le premier à se rendre compte que, souvent, la frontière du royaume des fées traverse une ville bondée<sup>27</sup> ». Plus encore, il est assimilé à un alchimiste, capable de transformer le « terne minéral de la modernité » en or : « il est quasiment impossible de faire saisir à l'imagination combien il avait transmis au paysage grisâtre de Londres la couleur de l'or romantique<sup>28</sup> ». La vieille dualité entre Angleterre noire et verte s'efface.

Pour habiter vraiment la banlieue et en faire un territoire plutôt qu'une carte, il faut donc exercer son regard à la défamiliarisation en s'emparant, en pratique, de ses attributs urbains. Par cette méthode, Chesterton construit un rapport organique entre la fiction et la ville : l'intrigue se déploie et se résout grâce à ces éléments de l'urbanisme londonien dans un territoire transformé en un terrain de jeu fictionnel. La fiction joue ainsi un rôle déterminant dans la réappropriation de la ville moderne par tous ses habitants.

Plus qu'un simple décor, Chesterton voit en Londres un fabuleux organisme vivant et poétique, qui se déploie au regard des flâneurs capables de transformer le paysage en un terrain de jeu labyrinthique. Cette rêverie déroutante et fantastique permet de réinsuffler à un paysage vu comme ordinaire une originalité nouvelle. De plus, loin de s'échapper de la réalité contemporaine, cette rêverie semble, au contraire, permettre de figurer une critique des directions concurrentes du passage de l'ère victorienne à la modernité du XX<sup>e</sup> siècle. Une déclaration d'Adam Wayne résume le projet urbain ludique et poétique de Chesterton :

Je suis né, comme d'autres hommes avant moi, sur un coin de terre que j'ai aimé parce que j'y ai joué à des jeux d'enfants, parce que j'y suis tombé amoureux et que j'y ai passé des nuits entières, divines, à discuter avec mes amis. Et je sens l'éénigme. Ces petits jardins où nous avons confessé notre amour. Ces rues dans lesquelles nous avons accompagné nos morts. Pourquoi seraient-ils banals ? Pourquoi devraient-ils être absurdes<sup>29</sup> ?

Mais ce projet est aussi politique puisque Chesterton identifie dans la modernité une ambiguïté fondatrice entre le système et le fragment, entre le mécanique et l'humain, entre l'autoroute et le labyrinthique, entre l'accessible et l'inaccessible, entre la surface et l'épaisseur, entre la carte et le territoire. Pour Chesterton, la vision fantastique (celle qui surimpose la fiction sur le paysage urbain, le transformant en terrain de jeu imaginatif) agit comme un miroir de la réalité et relève d'une manière d'habiter poétiquement cette modernité. Il s'agit donc de cultiver une capacité à enchanter la carte en mobilisant le souvenir d'anciennes romances, de la petite et de la grande Histoire. *To feel the riddle*, se figurer l'éénigme, serait donc, après tout, le fait simple de se raconter une fiction. ●

<sup>1</sup> Jefferson Hunter, *Edwardian Fiction*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1982, p.3.

<sup>2</sup> « a fragile film of glass stretched between him and the enormity of cold, black, wet, muddy, inhospitable accumulation of bricks, slates, and stones, things in themselves unlovely and unfriendly to man. » Joseph Conrad, *The Secret Agent* [1907], J. M. Dent & Son, 1923, p.56.

<sup>3</sup> « London is the most interesting, beautiful, and wonderful city in the world to me, delicate in her incidental and multitudinous littleness, and stupendous in her pregnant totality; I cannot bring myself to use her as a museum or an old bookshop. » H.G. Wells, *The New Machiavelli*, Londres, John Lane, 1911, pp. 304-5.

<sup>4</sup> La construction d'une postérité de Chesterton autour de son œuvre de polémiste et de moraliste chrétien tend à faire oublier cet aspect premier de son travail.

<sup>5</sup> L'essai paraît originellement sous forme d'article dans le *Daily News* en 1901 et il est publié dans *Lunacy and Letters*, un recueil d'articles de Chesterton édité par Dorothy Collins en 1958 (Londres et New York, Sheed and Ward, pp.19-23).

<sup>6</sup> Le roman suit le parcours du narrateur, William Guest, qui se réveille en l'an 2102, dans un Londres futuriste et métamorphosé à la fois physiquement (par exemple Trafalgar Square est devenu un immense jardin) et politiquement (la monarchie a été remplacée par un système communiste, égalitaire, où le travail n'est plus industriel et alienant mais artisanal et épanouissant).

<sup>7</sup> « An absolute distinction exists in the minds of most people between the country and the town; the country is conceived to be absolutely and essentially picturesque, the town to be essentially prosaic; if the country is prosaic, it is by accident; if the town is poetical, it is by accident. » « The Poetry of Cities », *Lunacy and Letters*, Londres, Sheed & Ward, 1958, p.19.

<sup>8</sup> « if [cities] suffer in any respect from a literary point of view, it is from the vastness of their claims, the multiplicity of their dues [...], in a city like London, tales trip over each other's heels, the threads of thrilling romances cross and tangle. » *Ibid.*, pp.22-3.

<sup>9</sup> « the reason we fly from the city is not in reality that it is not poetical; it is that its poetry is too fierce, too fascinating and too practical in its demands. » *Ibid.*, p.23.

<sup>10</sup> « Dull would he be of soul who could pass by/ A sight so touching in its majesty. » William Wordsworth, « Composed upon Westminster Bridge, September 3, 1802 », v.2-3. *William Wordsworth*, éd. Stephen Gill, Oxford, Oxford University Press, 2012, p.236.

<sup>11</sup> « An accident in his seventh year prevented his being taken away to the seaside, and thus his whole life had been passed in his own Pump Street, and in its neighbourhood. And the consequence

was, that he saw the street-lamps as things quite as eternal as the stars; the two fires were mingled. [...] Nature puts on a disguise when she speaks to every man; to this man she put on the disguise of Notting Hill. » G.K. Chesterton, *The Napoleon of Notting Hill* [1904], Londres, Capuchin Classics, 2008, p.86.

<sup>12</sup> Michael D. Hurley, « Why Chesterton Loved London », G.K. Chesterton, *London and Modernity*, éd. Matthew Beaumont et Matthew Ingleby, Londres et New York, Bloomsbury, 2013, pp. 15-34.

<sup>13</sup> « It is not humanity that disgusts us in the huge cities; it is inhumanity. It is not that there are human beings; but that they are not treated as such. We do not, I hope, dislike men and women; we only dislike their being made into a sort of jam: crushed together so that they are not merely powerless but shapeless. It is not the presence of people that makes London appalling. It is merely the absence of The People. » G. K. Chesterton, « The New House », *Alarms and Discursions* [1910], New York, Dodd, Mead & Co, 1911, pp. 164-5. Dans un saisissant effet d'écho, on retrouve le même constat, fait par Benjamin trente ans après Chesterton, à propos du Paris de Haussmann : « On disait de la Cité, berceau de la ville, qu'après le passage de Haussmann il n'y restait plus qu'une église, un hôpital, un bâtiment public et une caserne. Hugo et Mérimée donnent à entendre combien les transformations de Haussmann apparaissent aux Parisiens comme un monument du despotisme napoléonien. Les habitants de la ville ne s'y sentent plus chez eux ; ils commencent à prendre conscience du caractère inhumain de la grande ville. » Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Herne, 2007, p.49.

<sup>14</sup> G.K. Chesterton, *Autobiography* [1936], Londres, Hutchinson & Co, 1937, p.136.

<sup>15</sup> Pour une étude détaillée des transformations de la ville au XIX<sup>e</sup> siècle voir par exemple Lynda Nead, *Victorian Babylon, People, Streets and Images in Nineteenth-Century London*, New Haven, Yale University Press, 2005.

<sup>16</sup> « By the early years of the twentieth century the whole physiognomy of central London had been transformed beyond recognition. Large and packed residential areas had given way to acres of warehouses, workshops, railway yards, and offices. Wide streets had been cut through the dangerous and semi-criminal slum rookeries of the 1840s. Only pockets of intense poverty testified as vestigial remnants to what were once extensive aggregations of the urban poor and 'the dangerous classes'. » Gareth Steadman Jones, *Outcast London, a Study in the Relationship Between Classes in Victorian Society*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p.159.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.160.

<sup>18</sup> Cet acte du Parlement divise le *County* de Londres en vingt-huit *boroughs* et leur transfère également certains des pouvoirs du *County Council*.

<sup>19</sup> Les carnets de notes et les cartes de Booth sont consultables sur le site *Charles Booth's London* ([booth.lse.ac.uk](http://booth.lse.ac.uk)).

<sup>20</sup> « Apparently, progress means being moved on - by the police. » « The Fallacy of the Umbrella Stand », *What's Wrong with the World*, Londres Cassell & Co, 1910, p.267. L'euphémisme rappelle *Bleak House* de Dickens, roman dans lequel Jo le balayeur est constamment « déplacé » par la police.

<sup>21</sup> « To break up the vast machinery of modern life and use the fragments as engines of war, to make the barricade of omnibuses and points of vantage of chimney-pots. » G.K. Chesterton, *Napoleon*, p.105.

<sup>22</sup> « Then we [...] went on through the little dirty streets, round corners, and up twisted ways. The little crooked streets began to give me a feeling I can't explain—as if it were in a dream. I felt as if things had lost their reason, and we should never get out of the maze. » G.K. Chesterton, *Napoleon*, p.125.

<sup>23</sup> « To surround London with acres of suburbia, warned *The Times* in 1904, 'is to produce a district of appalling monotony, ugliness and dullness. And every suburban extension makes existing suburbs less desirable [...]. It is no longer possible to escape from the dull suburbs into unspoiled country.' » John Carey, *The Intellectuals and the Masses*, Londres, Faber & Faber, 1992, p.46.

<sup>24</sup> « Mr. Gilbert Chesterton has done a wonderful thing; out of the dull drab ore of modernity he has struck a new vein of romance. Its essence is its discovering the old beauty of the strange, the picturesque, and the romantic in a sphere that might have seemed depressing and unpromisingly new and tame. Of all possible themes Mr. Chesterton has sought and found inspiration in London Suburbia. » F.G. Bettany « A New Vein of Romance », *The Sunday Times*, 27 mars 1904.

<sup>25</sup> « The Lord High Provost of Notting Hill desires to announce that he has just captured the Waterworks Tower, just above you, on Campden Hill, and that within ten minutes from now, that is, on the reception through me of your refusal, he will open the great reservoir and flood the whole valley where you stand in thirty feet of water. » G.K. Chesterton, *Napoleon*, pp.162.

<sup>26</sup> « Bowing down in blind credulity, as is my custom, before mere authority and the tradition of the elders, superstitiously swallowing a story I could not test at the time by experiment or private judgment, I am firmly of opinion that I was born on the 29th of May, 1874, on Campden Hill, Kensington; and baptised according to the formularies of the Church of England in the little church of St. George opposite the large Waterworks Tower that dominated that ridge. I do not allege any significance in the relation of the two buildings; and I indignantly deny that the church was chosen because it needed the whole water-power of West London to turn me into a Christian. » G.K. Chesterton, *Autobiography*, p.9.

<sup>27</sup> « He was a genuine natural mystic, one of those who live on the border of fairyland. But he was perhaps the first to realise how often the boundary of fairyland runs through a crowded city. » *Ibid.*, 87.

<sup>28</sup> « It is almost impossible to convey to any ordinary imagination the degree to which he had transmitted the leaden London landscape to a romantic gold. » *Idem*.

<sup>29</sup> « I was born, like other men, in a spot of earth which I loved because I had played boys' games there, and fallen in love, and talked with my friends through nights that were nights of the gods. And I feel the riddle. These little gardens where we told our loves. These streets where we brought out our dead. Why should they be commonplace? Why should they be absurd? » *Ibid.*, 77.

# Excavating the Urban Apocalypse

## in Contemporary North American Literature

Héloïse Thomas (*Université Bordeaux Montaigne*)

**Abstract:** This article looks at how cities are represented in three works of contemporary U.S. literature (Karen Tei Yamashita's *Tropic of Orange*, Cathy Park Hong's *Dance Dance Revolution*, and Teju Cole's *Open City*), and connects these representations to the apocalyptic rhetoric that characterizes American thought.

My analysis stems from the dual observation that North American cities have always been imagined as apocalyptic and that there has been a profound shift over the last decades in U.S. apocalyptic thought, which situates us as no longer pre- but post-apocalyptic subjects. I contend that a major trend in late 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup>-century literature is to represent them as post-apocalyptic spaces that provide alternatives to dominant discourses on traumatic history and futurity.

**Keywords:** apocalypse, city, history, post/modernity, trauma, U.S. literature

**Résumé :** Cet article étudie le motif de la ville dans trois ouvrages de littérature étatsunienne contemporaine (*Tropic of Orange* de Karen Tei Yamashita, *Dance Dance Revolution* de Cathy Park Hong et *Open City* de Teju Cole), et relie ces représentations au discours apocalyptique qui sous-tend la pensée américaine. Cette analyse est issue du double constat que les villes nord-américaines ont toujours été imaginées comme apocalyptiques et que la pensée apocalyptique étatsunienne a connu récemment de profondes mutations qui nous résituent comme sujets post apocalyptiques. Je soutiens donc qu'une tendance majeure dans la littérature contemporaine est de représenter ces villes comme des espaces post apocalyptiques qui génèrent des alternatives aux discours dominants sur le trauma de l'histoire et de la futurité.

**Mots-clés :** apocalypse, histoire, littérature étatsunienne, post/modernité, trauma, ville

What makes North American metropolises such prime locations in pop culture<sup>1</sup> to showcase the social and political implications of apocalypse? Something uncanny plays out when we watch urban spaces that were often developed on the premise of order (such as the Manhattan grid system) be engulfed in the hordes, flames or waves of whatever triggered that particular apocalypse. Apocalyptic and post-apocalyptic movies and video games typically represent urban spaces as either abandoned or ravaged by new monstrous quasi-humans. We could go as far as saying that the recurring image of the post-apocalyptic metropolis, in ruins overrun by vines, is a fantasy tantamount to revenge, as it expresses the wish to see human *hubris*, materialized in sprawling urban spaces, come to an end. This fantasy is nothing new.

In response to the cultural, political, and ontological crises generated by the onset of 19<sup>th</sup> century and late 20<sup>th</sup> century modernity, Modernism helped crystallize the city in the Western imagination as both entralling and repulsive, embodying the sublime of the tech age while remaining an alluring den of sin and decadence.<sup>2</sup> Suburbia fares little better, materializing homogeneity and consumerist conformism – one expression of the American Dream, but also its death.<sup>3</sup>

In the double shadow of the nuclear age and 9/11, poised on what appears as the edge of ecological calamity, the 21<sup>st</sup> century reinforces both the centrality of apocalyptic rhetoric, saturating media ever since the televised loop of the falling towers, and the representation of cities as unstable spaces full of competing signifiers (extreme wealth and extreme poverty, alienation and covert subversion) that provide fertile ground for apocalyptic fantasies of total destruction that “reboot,” so to speak, the entire system. But this presupposes two things about apocalypse – it will happen in the future and it retains its original, biblical capacity to regenerate the world – that do not seem so self-evident after closer examination. In fact, the apocalypse, if there ever was only one, may have already come to pass,<sup>4</sup> and is inseparable from our daily present, disentangling it from a linear, teleological temporality, and snagging it into an uncanny loop.

And yet, we are not used to thinking of our cities in an apocalyptic context, save from a science-fictional perspective. Even as Katrina or Sandy battered the U.S. coasts and left material and psychological catastrophe in their wake, the semantics of apocalypse saturated media reporting but were used solely to descriptive ends, and did not generate a large-scale reassessment of what thinking (post-)apocalyptically entailed on a political level. If we understand ourselves as post-apocalyptic subjects – we have survived the End and must now adjust beyond it – what changes? And how can the city, as historical palimpsest, help us in this endeavor? I contend here that a major trend in North American literature of the past two decades materializes our anxieties about the recovery of an apocalyptic past and the confrontation with a post-apocalyptic future. These anxieties are often expressed through the representation of cities as uncanny post-apocalyptic spaces where meaning-making processes have radically shifted. In the works I read, North American cities, both real and imagined, have accumulated the material marks of previous apocalypses that congealed into History. *Tropic of Orange* (1997) by Karen Tei Yamashita and *Dance Dance Revolution* (2007) by Cathy Park Hong offer visions of cities, whether real like Los Angeles or imaginary like the Desert, where the signs of apocalypse are visible and structural, while Teju Cole’s *Open City* (2011) conceals the post-apocalyptic city under the veneer of a progressively defamiliarized New York City. As “alembics”<sup>5</sup> and palimpsests of social transformation, as material and textual constructs, these post-apocalyptic cities interrogate the centrality and principles of Western apocalyptic rhetoric and provide ambiguous, unresolved blueprints to imagine life after the crises of modernity.

## Post-Apocalyptic Cities and the Crisis of North American Modernity

Real-world events in the 21<sup>st</sup> century have reinforced the link between apocalyptic rhetoric and representations of cities, with 9/11 being the prime example. With the towers, an entire world was collapsing, along with the certainty of global U.S. supremacy. The panic generated by the expectation of the Y2K bug, the devastation caused by catastrophes magnified by climate change, and the reshuf-

fling of power that has seen authoritarian and repressive politics take hold across the world, have all reinforced, at various stages over the past twenty years, the apocalyptic rhetoric at the onset of the third millennium. This has undoubtedly impacted how cities have been represented, as well as how they are experienced and materially transformed by their inhabitants. Be it in neo-noir films or post-modern fiction, from *Blade Runner* to DeLillo's *Falling Man*, the North American city is both the glittering embodiment of the decadent grandeur of modernity and the sleek and gritty, dark and neon, crucible for cyberpunk imaginings; it is the geographical materialization of oppressive power and the site of resistance; it is haunted by what it will become once humanity disappears and "Nature"<sup>6</sup> reclaims space.

However, the link between apocalypse and North American cities goes deeper than fantasies of large-scale catastrophes. Even though the popularity of the concept of apocalypse has escalated in the United States since November 2016,<sup>7</sup> and it has become largely synonymous with worldwide collapse, "apocalypse" etymologically designates an unveiling – hence the name given to the Book of Revelation. In this broad biblical sense, apocalypse denotes a linear, teleological temporality, where the world as it is, is making progress toward a great moment of crisis, where all human structures and constructions will eventually collapse, and divine truth will be ultimately revealed, leading to the eternal reign of God. Apocalypse is thus fundamentally about hope: the hope that while we may currently be in the throes of misery, we are moving toward something fundamentally better because we will understand at some point how it all makes sense and we will be rewarded, while our enemies are slated for eternal torment.

This Christian view of the apocalypse, in both its millenary and catastrophic sense, has provided the main structures for Western thought.<sup>8</sup> In particular, it has underlain, from the beginnings of their so-called "discoveries" and their conquest, the very ways Europeans have constructed the "Americas" and the very nation of the United States. Lois Parkinson Zamora has thoroughly demonstrated how the American continent in general, and the United States in particular, was envisioned as an apocalyptic land where humanity might be renewed.<sup>9</sup> From the Pilgrims fleeing persecution in the hopes of finding the New Jerusalem on American soil to westward expansion and Manifest Destiny, the United States as a nation is rooted in apocalyptic thought, even when it seems continually deferred, what with all the evangelical prophecies about the end of the world that never happens.<sup>10</sup> If we then take *apocalypse* to imply a catastrophe that spurs a radical redefinition of what it means to be 'human,' we might even say that the history of the United States is an accumulation of apocalypses correlated with the twin structural power dynamics of modernity, coloniality and capitalism: the genocide of the Native Americans and chattel slavery, as the two founding events of United States history, are consistently represented, within Native American and Black American literature and thought, as apocalyptic events.<sup>12</sup>

But a conceptual problem arises, for the apocalypse is not meant to be repeated: it is structured by a linear, teleological temporality, not a cyclical one. In addition, it is meant to be driven by the hope that we are moving toward absolute meanings and renewal. This is where the progressive secularization of apocalypse has thoroughly modified the way we apprehend this concept. As Teresa Heffernan has shown, while Kermode's framing of the apocalypse as structural narrative device in the Western world is not to be rejected wholesale, twentieth century Modernist and postmodernist writings have disrupted both the teleology and the quest for final truths: the world is now "exhausted" and "there is no better world that replaces it," only the sense of a "senseless and arbitrary" end.<sup>13</sup> Both move-

ments have reframed our understanding of the world as fundamentally unstable, marked by an exhaustion of meaning and a distrust of overarching narratives, including that of the cohesive, unified self, that can order and resolve everything. In the same vein, James Berger pointed out that while the sense of crisis conventionally associated with modernity has not vanished, it has transformed in the late 20<sup>th</sup> century and now “exists together with another sense, that the conclusive catastrophe has already occurred, the crisis is over [...] and the ceaseless activity of our time – the news with its procession of almost indistinguishable disasters – is only a complex form of stasis”.<sup>14</sup> The 21<sup>st</sup> century has thus untethered the concept of the apocalypse from its teleological roots and requires a critical inquiry into the very possibility of meaning-making processes: how can we produce knowledge and meaning without embedding in the process further dynamics of domination?

This ties into cities as spaces where alterity and crises are key structural components. Representations of cities have always been connected to apocalyptic rhetoric, as Ihab Hassan points out:

In its earliest representations, the city – Ur, Nineveh, Thebes, or that heaven-defying heap turned into verbal rubble, which we call Babel – symbolized the place where divine powers entered human space. The sky gods came, and where they touched the earth, kings and heroes rose to overwhelm old village superstitions, and build a city.<sup>15</sup>

Throughout the evolution of its representations, the city has remained a complex space that encloses both human history and futurity, “an alembic of human time, perhaps of human nature, [...] a frame of choices and possibilities,” which “enacts our sense of the future”.<sup>16</sup> In its more contemporary avatars, especially in late twentieth-century U.S. literature, the city “embodies an ‘imagination of disaster’”,<sup>17</sup> which also reflects contemporary, postmodern evolutions of apocalyptic thinking. Thus, the representation of cities in twenty first-century literature in the U.S. reflects broader concerns about the effectiveness of apocalypse as a viable tool through which to think the major transformations that historical consciousness has undergone over the past decades in the country. That is, cities are heterogeneous and unstable spaces, and by virtue of their palimpsestic nature, they materialize the evolution of our complex relationship to History, on both national and local levels. To take it a step further, North American cities, and in particular U.S. cities, are post-apocalyptic in the sense that they accumulate the material marks of previous apocalypses that have laid the foundation for national formation and that have congealed into History. To better illustrate my argument, I will now turn to three contemporary literary examples, where the uncanny aspect of the city signals the shift into a post-apocalyptic temporality that opens up a space to think through the twinned apocalypse that defined North American modernity as a crisis of land and capital and that engendered several other crises over the course of U.S. history.

## I A Fugueur in New York

Teju Cole’s *Open City* may seem like an odd place to start, precisely because it dissimulates the presence of apocalypse so carefully. Even though the material and psychological trauma of 9/11 is addressed, New York City still remains, at first sight, a familiar space in which the protagonist and narrator, Julius, lives and interacts with others. Julius is a Nigerian man completing his last year in a psychiatry fellowship at Columbia University. To relieve the pressure of his work,

he explores New York City on foot, walking for hours around the neighborhoods and meeting a variety of people over the course of a year. His peregrinations pave the way for long reveries and insights on how we perceive and experience the world and human relationships. Most of all, they reinvent his own relationship to the city, as well as the reader's: New York City is profoundly defamiliarized under his gaze and transformed in an uncanny city. The uncanny here does not point back to the urban "seedy underbelly" trope. Instead, Julius lingers on what is visible and peels away the historical layers that have accreted over the centuries, to reveal roots that have little to do with our fantasized construction of the city: he reveals New York City as a city literally built on Indigenous and Black bodies. 9/11 is one of the latest in a long series of crises and trauma; what sets it apart is that it opened the 21<sup>st</sup> century for New York City and the United States. It thus makes sense to read *Open City* as a post-apocalyptic text, which constructs, in the character of Julius, a post-apocalyptic subject who must contend with growing disorientation and restlessness that is not solely postmodern, but rather linked to the growing accumulation of apocalyptic trauma in the national subconscious.

Pieter Vermeulen convincingly argued that we should see Julius as our contemporary avatar of the *fugueur*,<sup>18</sup> rather than a mere iteration of the cosmopolitan flâneur: the former figure is more sinister, the "pathological flip-side of the *flâneur*," and inextricably linked to a crisis of nineteenth century European modernity.<sup>19</sup> *Fugueurs* do not remember what motivated them to literally walk out on their lives, or what happened during the journeys they undertook; this connection between incessant walking, a "dissociative condition," and a "failure of memory"<sup>20</sup> notably points to a complex relationship between individual subjectivity and the transnational spaces it occupies. Julius travels to Brussels, but even abroad, he comes face to face with the remnants of the historical trauma of colonization and the apocalyptic rhetoric it is tied to. The wake of the apocalypse structures discourses both on the dominant side of (neo)colonial whiteness and on the still marginalized side of the former colonized subjects who still must navigate European racial politics. As a *fugueur* in New York and elsewhere, Julius functions as the nexus between the city and its traumatic past: by walking the streets in such a restless fashion, he reanimates what was supposed to be buried and forgotten, and paves the way for a confrontation with the abjected apocalypses of the (trans) national past.

*Open City* is intricately concerned with the question of how to address a history marked by violence and dispossession and takes great care in not falling itself in the pitfalls of cosmopolitan aestheticism and its underlying apocalyptic rhetoric: for example, Julius "walks on to the site of the events of 9/11, and again notes how the desire for multiple associations threatens to dissolve particular stories and events into a totalizing natural history of violence".<sup>21</sup> Apocalyptic imagination tends precisely toward this process of "totalizing history," collapsing everything into a binary distinction between good and evil, the elect who will be rewarded and the non-elect who will be damned and punished.<sup>22</sup> Commenting on the tagline of the novel's first half, "Death is a perfection of the eye," Vermeulen notes that this "associates death, closure, and erasure with an optic that is too intent on perfecting, completing, and purifying whatever comes into its purview".<sup>23</sup> By contrast, the novel's motivation in addressing history is not to purify it but to retain its heterogeneity, "keep[ing] the bits of life that it collects radically imperfect, incomplete, and therefore – as the tagline suggests – visible and undead".<sup>24</sup> Thus, Julius is a post apocalyptic subject because his restlessness leads him to engage with the traumatic past of New York City without giving in to the temptation of collapsing this past into a neat, teleological narrative of

redemption. *Open City* thus breaks open the linear resolution of apocalypse, and gestures at alternative modes of subjectivities and temporalities.

## I Multiplying Maps and Voices in L.A.

Karen Tei Yamashita's *Tropic of Orange* was published in 1997, before the anxiety flare of the 21<sup>st</sup> century took hold, but in many ways, the novel anticipates the shifting lines of power that have defined the world in the new millennium. It takes place in a back and forth movement between Los Angeles and Mexico and is told through the perspective of seven interrelated characters, none of whom are white Anglo Americans, along the course of seven days. A car accident on the L.A. Harbor Freeway has engendered an apocalyptic standstill and the creation of a new social order by the homeless population moving into the abandoned cars. Journalist Gabriel Bilboa is reporting on this. He owns a house near Mazatlán, Mexico, which is being tended by Rafaela Cortes. This place, situated right on the Tropic of Cancer, is the first site of anomalies that create a ripple effect, starting with an orange that falls from its tree and is picked up by Arcangel.<sup>25</sup> The latter carries it across the U.S.-Mexico border and, with it, drags the Tropic of Cancer northward, resulting in a distortion of time and space, of which L.A. becomes the epicenter.

Conventional apocalyptic narratives are immediately embedded in the fabric of the city, with Bilboa and Buzzworm, one of his informers, talking about the unnatural rainfalls,<sup>26</sup> as well as in the structure of the novel. For every day of the week, each character gets a chapter from their perspective, for a total of about 49 chapters. This turns the characters into what Xiaojing Zhou calls "hyperlinks," that is, "the connecting points of the novel's narrative structure and the vectors of its development, which moves between the North and South across the United States–Mexico border".<sup>27</sup> This association of a seven-part narrative structure<sup>28</sup> with a constant web of intertextual and almost hypertextual references ensure that the apocalyptic rhetoric at the heart of the novel is not reduced to mere large-scale catastrophe but is instead interrogated on a political level. *Tropic of Orange* means to address, subvert, and dismantle the apocalyptic rhetoric that spurred the colonization of the American continent by reasserting a cyclical imaginary that does not rely on the binary division between elect and non-elect, where the latter are necessarily dominated and exploited by the former. Notably, Elizabeth Ammons highlights the complexity of *Tropic of Orange*'s apocalyptic imagination: while the novel "excoriates the devastation of globalization" along with its ecocidal and authoritarian corollaries, "it does not prophesy doom" because it taps into "the power of people to reimagine and then save the world" and thus "offers a vision of progressive political activism".<sup>29</sup>

L.A. is crucial to the political project this counter-apocalyptic vision carries, all the more so as it is repeatedly described as a city in the throes of what looks like the Apocalypse but is in reality the repetition of a much older cycle, which was generated by the colonial enterprise. In this sense, the city in *Tropic of Orange* is post-apocalyptic first because it is part of a territory which has experienced multiple apocalyptic cycles and second because the transformations the megalopolis undergoes provide a blueprint for a way out. The apocalypses taking place in the novel are not conventional insofar as they are cyclical and not teleological; but this does not mean that L.A. and its inhabitants are doomed to entrapment within an apocalyptic loop. In fact, the novel gestures to the possibility of adequately addressing the traumatic past at the heart of apocalypse – regardless of

the scale – and to move beyond this trauma, in order to reconstruct a radically different order. Even though “apocalypse is structurally engineered to resist difference or alterity”,<sup>30</sup> L.A., as “the emblematic space for the encounter with the stranger, the other, the different”,<sup>31</sup> resists apocalypse’s homogenizing tendencies, countering them with a profusion of voices, perspectives, meanings, and endings. The multiple points of view that structure *Tropic of Orange* do not add up to give us the comprehensive and definitive big picture: they refuse to be subsumed in a univocal discourse that would flatten the irreconcilable complexity of the events and the characters. Instead, the novel’s additive structure preserves their heterogeneity and ensures that the apocalyptic crises at play are not collapsed and resolved into a simplistic binary scheme that ensures the continued distinction between the elect and the non-elect.

By the close of the novel, nothing is set in stone: events have taken place that will trigger certain consequences, but the fate of most of the characters remains unknown to us, suspended, contingent not just on broader social and political forces, but also on the reclaiming of agency and power by these characters who are all marginalized in some way at the hands of the dominant power structure. Unlike the ominous sprawling city marked by inalterable social and racial divides L.A. is so often represented as, and counter to a redemptive New Jerusalem, *Tropic of Orange* asserts a vision of the megalopolis as an uncanny multilayered and multivocal, accreting multiplicity and transforming it into a political activism project that has alterity and emancipation at its core. L.A. is uncanny because it is hardly recognizable by power: its marginalized inhabitants, subjected to the violent otherizing machine of the state, reclaim the urban space, first by knowing its traumatic history rooted in purposeful urban segregation, and second by remapping the city based on their needs as individuals and communities.<sup>32</sup> This process, fueled and informed by Yamashita’s particular brand of magical realism, defamiliarizes the city by peeling away the order imposed by the dominant system and revealing that every single aspect of the city is premised on exclusion. But it also opens up space for alternatives that do not replicate trauma but work through it: “Yamashita writes against this reality by imagining otherwise, by allowing her characters to inhabit the city otherwise than as prescribed by the dominant racial ideologies and practices”.<sup>33</sup> This allows Yamashita to trace the counters of “an advocacy function both in relation to the real world(s) it inhabits and to the imaginary spaces it opens up for contemplation of how the real world might be transformed”.<sup>34</sup> By remapping L.A. into an uncanny, post-apocalyptic space, she also remaps the borders between real and imaginary spaces to point us toward a world where meaning might not be exhausted and may be reclaimed by those who have had to bear the brunt of the apocalyptic history of the American continent.

## I Transnational Histories and Traumas in the Desert

The Desert in Cathy Park Hong’s 2007 poem sequence *Dance Dance Revolution* is a profoundly ambivalent space,

the planned city of renewed wonders, city of state-of-the-art hotels modeled after the world’s greatest cities, a city whose decree is *there is difference only in degree*. This city is the center of elsewhere but perhaps that is not accurate. As the world shrinks, elsewhere begins to disappear.

Revolutions happen all the time elsewhere, although we seem to think that revolutions exist in time capsules. Back then, they were an act of propulsion, of anguished, woodcut masses marching in cohesion. Now in the Desert, the pulse of unrest works unpredictably, in canny acts of sabotage engineered by exiled natives who crave for time to stand still. Here, rumors abound that migrant hotel employees are now joining them and tourists don't know who to trust. The city of rest is also the city of unrest.<sup>35</sup>

There is no specific location provided for the Desert, though a case could be made to situate it within an Anglo North American space: the snatches of description of this planned city may remind us of Las Vegas (the hotels in the Desert are replicas of miniature cities) and the language spoken there is a creolized amalgamation of hundreds of languages and dialects, with English making up most of its structural base. This *lingua franca* is understood and used by all, but is in constant flux, as it is modified not just by one's own cultural origins but also by interactions with other speakers; as such, it resists monopoly – and yet, mention is made of common words or expressions being trademarked.<sup>36</sup> This urban space is thus highly fluctuating and unstable, and can only be represented through fragmented and limited descriptions. Poems are staged as transcriptions of recordings of the Guide – one of the characters who literally guides the narrator (called the Historian) throughout the maze of the Desert. The Guide is a South Korean political refugee, in exile after her participation in the Kwangju uprising; she talks in her own version of the Desert language. Our access to any representation of the city is thus highly mediated and partial, but its instability is enough to anchor an apocalyptic rhetoric.

From the very beginning, the Desert occupies a post-apocalyptic space, one where the apocalypse and the hopes it was supposed to embody did not translate into the material world as expected. The Desert is across a bridge from New Town, where those who had fomented an uprising against the authorities a few years earlier and had been exiled now live. New Town is a forbidding, yet enticing place. “New Town is without image. It cannot be imagined”<sup>37</sup> – it is represented as a black hole on the margins of the Desert, with prison-like high-rise apartments built over demolished ghost towns. Moreover, it is suggested that tourists are lured there to their deaths by native residents of the Desert.<sup>38</sup> The Desert is haunted by New Town, which is itself haunted by what it represents: the abject of the Desert’s social consciousness, that which is crucial to the subject formation process, but which is kept repressed and disavowed by the very same subject.<sup>39</sup> The futuristic and speculative elements of the descriptions of these two urban spaces reinforce their uncanniness: if they are meant to be reflections of our contemporary cities and societies, they function almost like fun house mirrors that offer distorted albeit recognizable reflections, making visible what we may consider monstrous within ourselves.

It is thus implied that the Desert was supposed to be a New Jerusalem, where regeneration could take place, as opposed to New Town, the town of the non-elect condemned to nameless hell for defying the Desert. However, the very act of the Desert’s foundation – forcefully assimilating or displacing the native population, and repressing dissent – has embedded oppressive power dynamics in its fabric. By contrast, New Town, with its stubborn refusal to assimilate, starting with language which can be followed “back to the first tribe”,<sup>40</sup> offers a radical albeit violent alternative. Each space has enacted its own version of apocalypticism, but even though the radical truths each offers about humanity and power structures seem to differ, the results are the same: these post-apocalypses have maintained and now perpetuate inequality in various forms. Neither vision is sus-

tainable, however: the two urban spaces exist in the aftermath of a crisis that has not been resolved and that continues to inform the relationship between people and place.

*Dance Dance Revolution*'s closure, or lack thereof, helps highlight other aspects of this post-apocalyptic world. The last two texts are, respectively, a poem called "The Refinery of Voices and Vices," which is the transcript in verse of what are presumed to be the Guide's last speech to the Historian, and an untitled excerpt from the Historian's memoir. The Guide notes "yonda ova bridge, / [...] de smoke curdlim air" and draws parallels between the riots happening in New Town, and those she participated in South Korea, against the post-war autocratic regimes.<sup>41</sup> Her grandfather and father were informers for the occupying forces (Japanese and U.S.); while she fought repression in South Korea, she herself turned informer in the Desert. Because of her ambiguous moral position, she crystallizes the apocalyptic tension at work through the formation and representation of the Desert and New Town because she calls into question what defines the elect from the non-elect in this particular apocalypse. In the final excerpt from the Historian's memoir, they<sup>42</sup> show their father – who was the Guide's former lover in South Korea and then became a doctor who worked notably in Sierra Leone – on his day off, as he reminisces about the Guide, against the backdrop of social unrest in Sierra Leone. The lines are blurred between memory and present experience, between reality and fantasy, and "a puff of smoke" appearing on the horizon lends an ominous tone to a scene that ends on a bathetic note, with the father falling back to sleep.<sup>43</sup> This bridges the long history of political unrest in the Historian's family past with the present unrest they are witnessing in the Desert – giving them a diachronic experience of apocalypse.

As "the world shrinks",<sup>44</sup> the Desert and New Town are caught in an endless post apocalyptic loop where the twin crises of modernity – capitalism and coloniality – continue playing out in various guises. It is hinted that the Historian's project of meeting the Guide and connecting the fragments of their personal and familial history with a broader, political, transnational history, may provide an alternative that the Desert and New Town, as apocalyptic projects of crisis and redemption, could not. This project, structured by the alternation of Desert language transcribed poems and memoir excerpts in conventional English, articulates an implicit political project that interrogates both individual subjectivity and communal constructions through the relationship to the cities. The Desert manifests itself in the Historian's project through its specific language, and the implications the latter imposes for thinking through certain concepts; New Town materializes the counter-relief traumatic history haunting individuals and communities both within and outside the Desert. By coming to terms with these traumas and working through them, the Historian may be able to bypass the conventional narrative of crisis and salvation and offer a way out of apocalypse.

## I Conclusion

In the dawn of twenty first century modernity, the Desert may seem less like a futuristic fever dream and more an uncanny reflection of the political, social, and cultural issues that animate contemporary North American cities. Like New York in *Open City* and Los Angeles in *Tropic of Orange*, it highlights the way apocalyptic rhetoric, which characterizes the creation of the American continent as a colonized entity, has been embedded into North American spatial configurations, ever since North American modernity has inherited the twin crisis of capitalism

and coloniality: the megalopolises that crystallize “America” in the imagination – the skyline of skyscrapers, the sheer population density – have been built on the parallel expropriation of land and capital. These are cities that are perpetually in crisis: they stage grandeur, *hubris*, and decay on a transnational scale, and point to the constant redefining process of humanity and communities. In true palimpsestic fashion, they contain archaeological layers of history and trauma, and materialize the need to narrativize the past into History: as such, they reveal that the apocalypse is not a final, future event, but one that has already happened, that is integral to the national constructions to which those cities belong, and whose traumatic aftermath is negotiated in various complex ways depending on the subjectivities of the individuals and the communities that inhabit them. •

<sup>1</sup> A fair number of articles in a variety of media, ranging from tongue-in-cheek to deadly serious, are devoted to ranking U.S. cities according to whether they would be a suitable location to survive the apocalypse (New York City ranks consistently as the absolute worst place to be in if one must face the undead or nuclear radiation).

<sup>2</sup> Cities like London and Paris are a recurring fixture of both Modernist representations of the city and contemporary analyses of the latter, with major works such as T.S. Eliot's *The Waste Land* crystallizing the anxieties regarding the alienated, fractured self around the city. For a comprehensive analysis of Modernist representation of urban space, see Bradbury Malcolm, “The Cities of Modernism,” *Modernism: A Guide to European Literature, 1890–1930*, Harmondsworth, Penguin, 1976, pp. 96–104.

<sup>3</sup> For a history of post-war suburbanization and the concomitant transformations within U.S. culture, see: Keats John C., *The Crack in the Picture Window*, New York, Houghton Mifflin Company, 1956; Jackson Kenneth T., *Crabgrass Frontier: The Suburbanization of the United States*, New York, Oxford UP, 1985; Patterson, James, *Grand Expectations: The United States, 1945–1974*, New York, Oxford UP, 1996; Beauregard, Robert A., *When America Became Suburban*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006. Robert Yeates provides a thorough analysis of the links between suburban representation and the (post-)apocalyptic in “Gender and Ethnicity in Post Apocalyptic Suburbia”, *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 27, n°3, 2016, pp. 411–434.

<sup>4</sup> Derrida’s “No Apocalypse, Not Now (Full Speed Ahead, Seven Missiles, Seven Missives)” (*Diacritics*, vol. 14, n°2, summer 1984, pp. 20–31) and Baudrillard’s *America* (1986) and collected writings in *Utopia Deferred* (2006) are usually seen as the precursors of this contemporary argument. Scholars such as James Berger (After the End, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999), Teresa Heffernan (*Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*, Toronto, University of Toronto Press, 2008), Michaël Fesssel (*Après la fin du monde. Critique de la raison apocalyptique*, Paris, Éditions du Seuil, 2012), or Jean-Paul Engélbert (*Fabuler la fin du monde. La puissance critique des fictions d’apocalypse*, Paris, Éditions La Découverte, 2019) have revised and rearticulated Derrida and Baudrillard’s visions, taking into account late twentieth and early twenty-first century cultural, political, and social evolutions.

<sup>5</sup> Hassan Ihab, “Cities of Mind, Urban Words: The Dematerialization of Metropolis in Contemporary American Fiction,” in Jaye Michael C. and Watts Ann Chalmers (eds.), *Literature and the American Urban Experience: Essays on the City and Literature*, Manchester, Manchester University Press, 1981, p. 96.

<sup>6</sup> A straightforward, earnest use of the word and concept of “Nature” in the 21<sup>st</sup> century has become complicated owing both to Anthropocenic reflections on what actually constitutes the non-human world and to the heritage of poststructuralist thought, which has helped to precisely “denaturalize” such catch-all notions. The quote marks reflect my cautious usage of the word (Nature as the undomesticated, non-human world) while acknowledging the philosophical and ontological baggage it has accumulated over the centuries.

<sup>7</sup> Donald Trump’s election as 45<sup>th</sup> President of the United States in November 2016 was repeatedly represented as an event with apocalyptic overtones, both in left-leaning media and in right-wing media, especially in Evangelist Christian circles, with different connotations assigned to *apocalypse*, of course.

<sup>8</sup> Notably, in *The Sense of an Ending* (Oxford, Oxford UP, 1967), Frank Kermode has sought to explain how the apocalypse, and the corresponding anxiety about the “End,” actually underlies all Western narrative structures, which bear an uneasy relationship to closure.

<sup>9</sup> Zamora Lois Parkinson, *Writing the Apocalypse: Historical Vision in Contemporary U.S. and Latin American Fiction*, Cambridge, Cambridge UP, 1989.

<sup>10</sup> Zamora Lois Parkinson (ed.), *The Apocalyptic Vision in America: Interdisciplinary Essays on Myth and Culture*, Bowling Green, Bowling Green University Popular Press, 1982, pp. 6–7.

<sup>11</sup> See Sylvia Winter’s foundational analysis in “Unsettling the Coloniality of Being/Power/Truth/

Freedom: Towards the Human, After Man, Its Overrepresentation – An Argument”, *The New Centennial Review*, vol. 3, n°3, fall 2003, pp. 257-337.

<sup>12</sup> Analogous arguments have been made for example for the AIDS decade, a period which numerous LGBT writers and thinkers have framed in apocalyptic terms.

<sup>13</sup> Heffernan Teresa, *op. cit.*, p.5.

<sup>14</sup> Berger James, *op. cit.*, p. xiii.

<sup>15</sup> Hassan, *op. cit.*, p. 93.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.96.

<sup>17</sup> Hassan uses Susan Sontag's formula here (“Cities of Mind,” *op. cit.*, p.108).

<sup>18</sup> The word *fugueur* comes from the French and refers to someone (in particular a child or teenager) who runs away from their domicile. It comes from *fugue*, which means in French both the musical composition and the act of running away, and was used in the 19<sup>th</sup> century to describe those afflicted with a particular pathology, which is the subject of Vermeulen's article.

<sup>19</sup> Vermeulen Pieter, “Flights of Memory: Téju Cole's *Open City* and the Limits of Aesthetic Cosmopolitanism,” *Journal of Modern Literature*, vol. 37, n°1, 2014, p. 42.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>22</sup> Goldman Marlene, *Rewriting Apocalypse in Canadian Fiction*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2005, p. 161.

<sup>23</sup> Vermeulen, *op. cit.*, p. 52.

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Arcangel is a mystical being, embodying the spirit of the pre-colonial Americas and locked in a constant ceaseless battle with the spirit of U.S. colonial capitalism. Their final showdown in the novel, where they fight as the two wrestlers El Gran Mojado and SUPERNAFTA, ends with a stalemate, and is destined to be repeated again and again.

<sup>26</sup> Yamashita Karen Tei, *Tropic of Orange*, Minneapolis, Coffee House Press, 1997, p. 41.

<sup>27</sup> Zhou Xiaojing, *Cities of Others: Reimagining Urban Spaces in Asian American Literature*, Seattle, University of Washington Press, 2014, p. 262.

<sup>28</sup> For a more detailed analysis of the textual and discursive aspects of the apocalypse, see Keller Catherine, *Apocalypse Now and Then*, Boston, Beacon Press, 1996, p.32 and Goldman, *op. cit.*, p. 161.

<sup>29</sup> Ammons Elizabeth, *Brave New World: How Literature Will Save the Planet*, Iowa City, University of Iowa Press, 2010, pp. 154-155.

<sup>30</sup> Goldman, *op. cit.*, p. 27.

<sup>31</sup> Tajbaksh Kian, *The Promise of the City: Space, Identity, and Politics in Contemporary Social Thought*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. xiv.

<sup>32</sup> Buzzworm, a Black American man who acts as Gabriel's informer, is a prime example of how official maps and discourses on urban spaces may be contested and transformed (Yamashita, *Tropic of Orange*, pp. 82-83). Xiaojing Zhou analyzes him as another version of the *flâneur*, but one who does not merely observes, but also full participates in the space (see *Cities of Others*, pp. 272-273). In this sense, Buzzworm has succeeded where Julius from *Open City* has failed: Julius did not manage to find a reason to extricate himself from his detachment and refusal to see urban space as anything other than a collection of solitudes. While Julius's pessimism could be explained by the looming shadow of 9/11, which further exhausted hope for regeneration in the early 21<sup>st</sup> century, it may also be due to the fact that Julius does not perceive himself as post-apocalyptic. Still stuck in the trappings of an old order, he has yet to establish communal relationships of the kind that allow Buzzworm to transcend his own individual despair at the encroachment of gentrification, for example, and to engage in meaningful political activism through his community involvement.

<sup>33</sup> Zhou, *op. cit.*, p. 289.

<sup>34</sup> Huggan Graham and Tiffin Helen (eds.), “Introduction,” *Postcolonial Ecocriticism: Literature, Animals, Environment*, London, Routledge, 2010, p. 13.

<sup>35</sup> Hong Cathy Park, *Dance Dance Revolution*, New York, W. W. Norton & Company, 2007, pp. 20-21.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 81.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 80-82.

<sup>39</sup> Julia Kristeva gave a psychoanalytic account of the abject, notably characterizing it as “the other side of the border, the place where I am not and which permits to be” (*Powers of Horrors: An Essay on Abjection*, New York, Columbia University Press, 1982, p.3). David Li uses this concept to articulate the framework of Asian American political subject formation within the Anglo American power structures of citizenship, and notes in particular that the abject is “the part of ourselves that we willfully discard” (*Imagining the Nation: Asian American Literature and Cultural Consent*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 6).

<sup>40</sup> Hong, *op. cit.*, p. 82.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.

<sup>42</sup> Nothing allows us to lay claim to any certitude regarding the Historian's gender, hence the use of the gender-neutral singular "they."

<sup>43</sup> Hong, *op. cit.*, p. 120. We do not know whether this "sleep" may be euphemistic for death: the unresolved nature of the scene foregrounds the instability of memory and knowledge built on a fragmented recollection of the past.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 20.

# Biographies des auteurs

**Charlotte ARNAUTOU**, ancienne élève de l'ENS de Lyon et docteure en littérature britannique à Sorbonne Université. Ses travaux de recherche s'appuient sur la théorie de la fiction et l'histoire des idées pour étudier des usages et des rôles de la fiction populaire à l'ère édouardienne, notamment dans l'œuvre de G.K. Chesterton.

**Flora BENKHODJA**, agrégée d'anglais, enseigne au lycée Jean-Baptiste Corot à Savigny-sur-Orge. Elle est actuellement inscrite en thèse à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3 sous la direction de Jean-Pierre Naugrette. Son sujet porte sur « Les voix narratives, les manuscrits et les stratégies d'écriture dans l'œuvre romanesque de Robert Louis Stevenson ». Il s'agit de démontrer dans quelle mesure l'écrivain écossais puise dans l'héritage romanesque du 18<sup>e</sup> siècle tout en annonçant le modernisme du tournant du siècle, grâce à l'élaboration de « textes de jouissance » qui déboussolent le lecteur. Elle a notamment publié un article dans la revue *The Journal of Stevenson Studies* sur la lecture des signes chez Stevenson.

**Julien CAMPAGNA**, normalien (ENS Lyon) agrégé de Lettres Modernes, est doctorant en littérature comparée à l'Université de Poitiers, où il exerce actuellement les fonctions de professeur ATER. Sa recherche, dirigée par Denis Mellier, porte sur l'interaction entre ville et détective dans le roman policier contemporain, autour d'auteurs hispanophones, anglophones et francophones. Parmi ses publications récentes ou à venir, on notera, aux carnets *Hypothèses*, « La Seine du crime : représentations et fonctions symboliques du fleuve chez Léo Malet et dans le néo-polar », ou encore « Mémoire intime de la ville chez L. Padura et M.V. Montalban » aux Presses Universitaires de Galati.

**Maëlle JEANNIARD DU DOT** est PRAG à l'Université Rennes 2. Elle prépare une thèse de doctorat sous la co-direction de Marie Mianowski (Université Grenoble-Alpes) et Saugata Badhuri (Jawaharlal Nehru University). Ses recherches portent sur la littérature transnationale contemporaine en langue anglaise, l'écriture de l'événement et les liens entre mondialisation et littérature. Elle a notamment publié deux articles, « Mapping the unstable: the Af-Pak border and its tropes in Nadeem Aslam's *The Blind Man's Garden* (2013) », *Représentations dans le Monde Anglophone* (Revue du CEMRA), 2019 et « Taking place and finding one's place: unhomely events in Mohsin Hamid's *The Reluctant Fundamentalist* (2007) and *Exit West* (2017) », *Sillages Critiques*, 2019.

**Isabelle LE PAPE** est docteure en Esthétique, sciences et technologie de l'art (Université de Paris VIII) et agrégée en arts plastiques. Elle a enseigné en universités et en école d'art (Université de Paris VIII ; Institut régional d'arts visuels, Fort-de-France). Depuis 2014, elle est conservatrice des bibliothèques, cheffe du service Art au département Littérature et art de la Bibliothèque nationale de France. Menant des recherches sur l'art et la littérature, elle participe à des colloques et des publications. Elle est membre du conseil scientifique du projet européen Digitens : « Sociability and the discourses of nature in eighteenth-century literature and culture » (Université de Bretagne Ouest/The National Archives/BnF).

**Héloïse THOMAS** est docteure en Études Américaines, elle a soutenu sa thèse à l'Université Bordeaux Montaigne en 2021, thèse rédigée sous la direction de Nicole Ollier. Sa thèse porte sur les représentations de l'imaginaire historique et de la futurité dans la littérature nord-américaine contemporaine, dans une perspective croisée féministe, queer et décoloniale. Actuellement ATER à Lyon 3, elle a enseigné en France et aux États-Unis, et a publié des articles portant notamment sur l'écriture autobiographique féminine et les enjeux mémoirels dans la littérature étatsunienne du 21<sup>ème</sup> siècle.

**Aliette VENTEJOUX** est docteure en littérature américaine, elle a soutenu une thèse sur la littérature américaine post-11 septembre, intitulée « L'écriture de la catastrophe dans la littérature américaine post-11 septembre 2001 », et rédigée sous la direction de Madame Alfandary, à l'Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Ses recherches portent sur l'écriture de la ville après la catastrophe, ainsi que sur la surveillance dans la littérature. Elle a enseigné l'anglais juridique de septembre 2016 à septembre 2020 en tant que PRCE à l'université Paris II – Panthéon Assas. Elle est désormais agrégée et Maîtresse de conférences à l'université Jean Monnet de Saint Étienne où elle enseigne la littérature et la civilisation des États-Unis.

**Charlotte WADOUX**, agrégée d'anglais, a obtenu son doctorat en littérature anglophone en cotutelle internationale de thèse (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 et University of Kent, Royaume-Uni). Elle est actuellement PRAG à l'Université Caen Normandie (Carré International) mais reste rattachée au laboratoire 19-21 (Université Sorbonne Nouvelle Paris 3) pour ses recherches qui portent principalement sur la fiction néo-Victorienne. Elle s'intéresse en particulier aux réécritures de Charles Dickens. Son travail de thèse montre comment les réécritures néo-Victoriennes empruntent des éléments du genre policier afin de créer un nouveau mode d'écriture invitant le lecteur à « jouer les détectives » au sein d'une (en-) quête intertextuelle. Sa dernière publication, « “The World Had Forgotten about Us”: Heterotopian Resistance in Richard Flanagan's *Wanting* and Lloyd Jones's *Mister Pip* » (*Humanities*, 2022) porte sur les espaces hétérotopiques dans deux réécritures postcoloniales et néo-Victoriennes de *De Grandes Espérances* de Dickens.



Membre de l'Université Sorbonne Paris Cité

