

# la ville des livres

par Philippe Le Pape

Qui peut vouloir lire un roman "sur" la ville? Je parle ici des personnes qui composent ce que l'on appelle, dans les bibliothèques et dans l'édition, la catégorie adolescents.

Il m'est difficile de croire que quiconque, entamant la lecture de *Martin et le visage de pierre*, *Le Prince de Central Park*, ait eu spontanément en tête, quand il s'est agi pour lui de se choisir une lecture, ce mobile primordial. Surtout s'il est citadin. Un enfant des campagnes pourrait peut-être être attiré par une littérature s'intéressant à la ville, comme on peut souhaiter un roman sur la montagne, ou sur la mer. Mais on trouve comparativement peu, n'est-ce pas, de romans modernes sur la montagne, ou sur la mer. La ville, par contre, a dépassé le stade d'objet de livres documentaires, et même celui de décor pour une littérature de fiction. Elle est désormais érigée en personnage, en problème suscitant maints romans réalistes pour la jeunesse.

La ville.

Quelle ville? Qu'en retient-on dans ces ouvrages? Quels traits met-on en avant? Comment est caractérisé le personnage? Quelle prise, quelles piques oppose-t-il à l'autre personnage, le héros (l'héroïne)? Je vends déjà un peu la mèche; la ville est le plus souvent, quoique omniprésente, un personnage secondaire, un repoussoir, un antagoniste — une épreuve. Le héros, au bout du livre, est un peu différent: il a acquis une certaine expérience, parfois une certitude. Le lecteur, espère l'auteur, aura fait de même. Ce sont des romans qui aident à grandir.

La ville des livres que j'ai devant moi\* est un personnage complexe — on pouvait s'y attendre. D'abord, elle est espace: univers minéral, milieu biologique; elle est aussi décor humain, maillage social; c'est à ces titres surtout qu'elle sollicite le héros, qu'elle devient personnage. Le héros d'ailleurs a de longue date eu à en découdre avec elle, bien avant que ne débute le récit. Façonné par

elle, il parviendra à un point de rupture qui engage le conflit. La résolution de ce conflit coïncide avec un retour à un équilibre, un nouveau pacte, un nouveau *modus vivendi*.

## La ville, espace

Quand on arrive en ville, la première fois — si on n'y est pas né — on est immergé dans un milieu fort différent de celui qu'on vient de quitter: perspective différente, univers sonore différent, entourage humain à la fois différent et plus dense, vie différente, la ville force le visiteur à s'adapter à elle: à celui qui ne s'y est jamais rendu, elle est totalement étrangère, aussi inimaginable que les fonds marins. On attendrait d'un ouvrage impliquant la ville qu'il familiarise son lecteur avec un univers aussi spécifique. Or l'intérêt documentaire des romans en question est faible, si l'on excepte *C'est la vie mon vieux chat*, et à la rigueur *Martin et le visage de pierre*. Le premier voyage dans New York, qui se comporte ici plus comme un décor que comme un personnage, le second se limite à une rue d'un quartier peu favorisé de Londres. *Le Prince de Central Park* est intéressant pour le parc, *Le Robinson du métro*, quoique efficace, se terre, comme l'indique le titre, dans un lieu extrême de la ville, *La petite fille du bâtiment Z* donne une vague idée des grands ensembles de n'importe quelle ville moyenne d'Europe occidentale.

La ville, dans ces ouvrages, existe a priori en tant qu'univers: c'est la ville mythique — la grande métropole de toutes façons — qui n'est pas mise en perspective par l'existence possible d'un ailleurs. (*Martin et le visage de pierre* opère pourtant ce rapprochement de façon implicite. Voir aussi *La petite fille du bâtiment Z*.)

Mieux, elle est le plus souvent un milieu donné, allant de soi: une nature. Elle ne participe que du minéral et du biologique. Nul ne semble en être responsable, ni avoir le pouvoir

\* Emily Neville: *C'est la vie mon vieux chat*, Nathan, Bibl. internationale. Anne C. Vestly: *Aurore, la petite fille du bâtiment Z*, Amitié-G.T. Rageot, Bibl. de l'amitié. Evan H. Rhodes: *Le Prince de Central Park*, J.C. Lattès. Felice Holman: *Le Robinson du métro*, Duculot, Travelling. Anne Barrett: *Martin et le visage de pierre*, Nathan, Bibl. internationale.

de la transformer, en particulier pas le citadin. *Martin et le visage de pierre* constitue encore une exception, puisque les habitants de la ruelle des Sansonnais parviennent, après avoir fait le ménage dans leurs consciences, à embellir eux-mêmes leur “cadre de vie,” comme on dirait aujourd’hui. Cependant, l’urbanisme n’est pas traité comme un problème qui relève de décisions d’ordre politique. *La petite fille du bâtiment Z* fait toutefois référence à l’opposition entre grands ensembles et ville à structure ancienne, et mentionne la destruction de celle-ci pour faire place à ceux-là. Allusion fugitive aussi dans *Le Robinson du métro*. Mais *Le Prince de Central Park* fait seul état du pouvoir politique qui impose une altération physique du Parc, donc de la ville.

Cependant la ville constitue surtout, plus qu’un lieu physique, un maillage social. Il s’agit peu, en réalité, d’un véritable décor. La ville, qui présente une stratification sociale complexe et étendue, n’est pas vraiment présentée comme telle. *C’est la vie mon vieux chat* est le seul à montrer explicitement l’habitat comme signe de classe, et à suggérer qu’une ville est divisée en zones en relation avec l’appartenance sociale de ses habitants.

Les relations sociales sont dans ces romans plutôt soit interindividuelles, soit situées dans un rapport de force univoque entre une société rigide et organisée — ou plus précisément les signes de cette organisation — et l’individu, qui se voit imposer de l’extérieur un réseau d’obligations et d’interdits, ici aussi donnés et jamais mis en question, à l’exception, encore une fois, du *Prince de Central Park*, qui doit se battre contre l’école, la police, l’opinion publique, et refuse d’être intégré au système malgré lui. Il est le seul à poser la question de la légitimité de cette organisation, comme il est le seul à reconnaître tout simplement son existence, d’une manière consciente.

## Les êtres

Les êtres, acteurs de ces romans, s’ils sont marqués par leur condition d’intégrés à un vaste réseau social qui leur est invisible, n’en sont pas moins potentiellement des individus qui se rebellent de temps en temps, non contre la puissance qui leur impose la place qu’ils occupent dans le réseau, mais contre cette place même. Je parle ici des personnages secondaires et d’arrière-plan.

Il est vrai que ces personnages sont vus en général comme des produits de leur milieu : la ville les a modelés et a même, souvent, exercé sur eux une action dégradante.

Les adversaires de Martin — les mauvais — ne

doivent leur noirceur qu’à leur condition de vie : non leur position dans l’échelle sociale, et donc le fait qu’ils habitent un quartier peu agréable (ce rapport n’est d’ailleurs même pas vraiment établi), mais plutôt le fait qu’ils habitent une grande ville. Martin, en comparaison, est un être sain, qui peut tenir des raisonnements du genre : “Qu’est-ce qui clochait chez des gens comme Lennie pour qu’ils se complaisent dans de telles âneries et ne pensent qu’à tout détruire ?” (p. 87). D’ailleurs, avec un peu de bonne volonté, on peut fort bien revenir à la pureté originelle, tout comme l’allée des Sansonnais peut, comme par enchantement, devenir une rue de beaux quartiers.

Dans *La petite fille du bâtiment Z*, les grands ensembles dépossèdent les gens de leur identité en les forçant à s’adapter à eux, puisqu’ils impliquent une standardisation, une uniformisation de la vie. Mais cette identité est-elle autre chose que l’empreinte de leur ancien milieu urbain ?

Les personnes que rencontre Slake, le Robinson du métro, ne peuvent qu’être impliquées dans un quotidien planifié spécifiquement urbain, et définies avant toute chose par une habitude, qui est aussi une nécessité : il a affaire principalement à des voyageurs. On peut du reste définir de la même façon son amie la serveuse de restaurant et la bande de gosses du début, qui sont des écoliers ; les individus sont caractérisés presque uniquement par un acte social, lui-même déterminé par la structure de la vie urbaine. Ils supportent d’ailleurs plus ou moins bien la pression de la ville ; certains renâclent (Willis Joe), d’autres se détraquent (la dame aux ordonnances, le docteur qui prétend guérir les rhumatismes par imposition des mains...). Ceux qui restent sont rejetés et constituent une marge (“des sans-logis, des ivrognes, des vieilles clochardes qui dorment dans un coin du wagon en transportant toutes leurs possessions avec elles dans un sac à provisions”, p. 128).

Les personnages secondaires du *Prince de Central Park* sont eux aussi des êtres empoignés par la ville, à l’exception de Mrs Miller, très proche du héros. Mais Elmo est un drogué : un cas social. Quant aux autres personnages, soit ils ne sont que représentants de telle ou telle composante de la société ou garants du bon fonctionnement de ses rouages, soit ils sont simplement une masse antagoniste.

N’oublions pas enfin l’intervention d’un autre niveau de l’organisation sociale (dans *Martin et le visage de pierre*, comme dans *La petite fille du bâtiment Z* et *C’est la vie mon vieux chat*) : la famille, dont l’absence, ou le bouleversement, dans *Le Robinson du métro* et *Le Prince de Central Park*, sont significatives.

## Les êtres: les héros

Ces deux romans sont en effet ceux où la distance est la plus grande entre le héros et la masse organisée en société. Les inadaptés, s'ils ne font pas partie purement et simplement du décor, deviennent personnages principaux. La différence est que les premiers sont rejetés, comme des excréments, alors que les seconds décident de devenir des outsiders : ils ne se contentent pas de vivre en marge socialement, ils se retirent tous les deux dans ce que la ville a matériellement de plus extrême : Slake choisit le paroxysme de l'urbain, Jay-Jay l'inverse. L'un s'enfonce sous terre, l'autre s'installe dans un arbre (les vieux symboles de toujours...). Cependant ils ne fuient pas la ville à proprement parler. Ils en demeurent les prisonniers, même s'ils s'en sont isolés : leurs bulles font partie intégrante de la cité. Tous les deux sont des a-sociaux (c'est-à-dire qu'ils vivent en dehors des règles de comportement social en vigueur) : ils n'ont pas grandi dans cette société miniature qu'est une famille conforme, au contraire de Dave (*C'est la vie mon vieux chat*) ou de Martin (qui jauge le comportement d'autrui à travers son éducation familiale) ou de *La petite fille du bâtiment Z*, même si la famille de cette dernière est en situation sociale anormale : la mère travaille pendant que le père, encore étudiant, assure le rôle traditionnellement dévolu à la mère. Outre qu'il ne s'agit là comparativement que d'un détail, la situation n'est que provisoire et doit redevenir "normale".

## Les conflits

Chacune de ces situations devient potentialité de récit si on décide qu'à un moment (ou à un autre, bien sûr), il se produit une rupture d'équilibre qui dressera le héros face aux êtres, face à lui-même. Le départ de chacun de ces romans correspond à une crise. Celle-ci inaugure un conflit dont l'apaisement est la fin du livre.

Le plus souvent, ce conflit n'oppose pas un personnage à un autre personnage, mais plutôt un personnage à un groupe.

*Le Prince de Central Park* et *Le Robinson du métro* ont ceci de commun qu'ils représentent le degré le plus radical de la confrontation entre individu (seul, sans arrière-plan culturel et social ou presque, quoique non sans genèse : ce manque explique, précisément, l'inadaptation de l'individu, donc sa démarche) et ville, considérée comme milieu biologique, comme organisation sociale et synthèse de règles de comportement, et aussi comme miroir renvoyant à soi, et conduisant ainsi à la découverte de son être propre.

Jay-Jay, ayant décidé de secouer une autorité extérieure qui devenait trop pesante, et de vivre dorénavant libre dans Central Park, adopte ainsi une attitude d'hostilité déclarée à l'égard de cette autorité et de la masse qu'elle soumet et qui est en même temps son moteur. Ceci inclut notamment des représentants de groupes sociaux, ou de personnes intégrées dans un ordre social (policiers, gardiens de musée, élèves...).

Slake, lui, fuit son propre groupe social qui le persécute, pour affronter la matière urbaine. Il aura aussi à s'affronter lui-même : la nature urbaine, contre laquelle il se cogne, l'y renvoie. Le système social le récupèrera après cet auto-examen : le personnage opère un demi-tour.

D'ailleurs, aussi bien Jay-Jay que Slake est renvoyé à lui-même. Chacun des deux découvrira dans son épreuve son propre fonctionnement biologique, aura à faire face aux nécessités premières de la vie : la faim, le chaud, le froid, la peur. La chasse à la nourriture amènera la conscience d'un des tenants de l'organisation sociale : la propriété. Conscience d'être à l'extérieur d'un système fermé. Il se forgera aussi, en remplacement d'une morale imposée et rejetée, une éthique personnelle. Slake et Jay-Jay retireront pourtant des leçons différentes de leur expérience extraordinaire. Slake ne profitera pas réellement de l'affrontement avec la nature ; Jay-Jay acquerra une certaine force, une connaissance intime de son corps, et surtout la fierté d'avoir pu vivre sans l'assistance de ce qu'il rejette. La fin du *Prince de Central Park* ne marque pas d'ailleurs une réintégration de Jay-Jay dans le giron social : il persiste à le rejeter. On peut toutefois se demander comment se résoudra la situation à terme. Slake par contre est totalement récupéré. La ville le rejetait parce qu'il était différent : il se transforme pour revenir intégrable. Son isolement lui a permis de cerner l'origine de son inadaptation et de gagner la force d'affronter la réalité sans critiquer celle-ci. Jay-Jay, lui, savait depuis le début qu'il était inadapté à la ville, ou plutôt que la ville était inadaptée à lui, et il avait déjà décidé de rester en dehors : *Le Prince de Central Park* est le récit de la soumission de cette situation à l'épreuve de la vie concrète.

Les autres romans présentent un caractère moins radicalement conflictuel. Les héros sont d'ailleurs tous inclus dans une famille : avant d'affronter la société extérieure, ce sont leurs parents qui leur serviront de premiers adversaires. *La petite fille du bâtiment Z* présente, comme on l'a dit plus haut, une situation différente : c'est la famille, incluant l'héroïne (d'ailleurs plus jeune que Martin ou Dave), qui, pour s'être organisée à l'encontre des normes cou-

rantes, est la cible de la société. L'éducation de la petite Aurore profitera finalement de cette intolérance.

Dave, le héros de *C'est la vie mon vieux chat*, est immergé dans un milieu urbain peu traumatisant, peu inamical. Il est vrai qu'il vit dans le centre de New York, et n'a de démêlés sérieux qu'avec son père, avocat. *C'est la vie mon vieux chat* est consacré plutôt aux problèmes de la croissance, de l'époque de la puberté. La ville n'a pas d'emprise directe sur le récit.

Martin enfin vit un conflit à deux niveaux : ses parents (il ne s'agit d'ailleurs pas d'un conflit à proprement parler. Martin est certainement le héros le plus intégré socialement, notamment dans sa famille) et une bande. La situation de crise est ici provoquée par l'arrivée de Martin en milieu urbain et la rencontre avec des enfants littéralement déformés par ce milieu. Il n'aura de cesse qu'il n'ait réussi à mater le groupe dissident, rendant par là leur dignité aux habitants, qui étaient soumis à ses exactions, et joie de vivre aux enfants plus jeunes, brimés par son terrorisme.

La conclusion générale : on ne peut vivre dans une ville que si l'on y occupe une place reconnue, assignée. Si on n'accepte pas cette place, deux alternatives : on est forcément vaincu (intégré) ou marginalisé, qu'on prenne ou non l'initiative de cette marginalisation.

Mais ces œuvres, en définitive, constituent des messages : le lecteur y est constamment sollicité. Les auteurs manifestent une prétention au réalisme, qui entre dans le cadre d'une volonté de didactisme évidente : le public visé est un public d'enfants. Ces romans, qui sont tous des romans d'apprentissage, visent à influencer le jugement de leurs lecteurs sur la réalité, voire à modifier leur comportement face à celle-ci. Il se tisse ainsi un réseau de relations interférentes : Héros-Ville, Héros-Lecteur, Ville (du roman)-Lecteur, aboutissant à la relation clé Lecteur-Réalité.

Le réalisme consiste à faire coïncider réalité et représentation de cette réalité. L'auteur doit donc s'interdire de ne présenter qu'une partie de son sujet, tout comme il doit exclure toute partialité. Gageure bien entendu intenable. En l'oc-

currence, ces romans souffrent d'une ultra systématisation de l'univers présenté, conduisant à des contrastes brutaux, au manichéisme. De plus, la distance entre ce que dit l'auteur et ce qu'il veut dire s'ajoute à une intention sensible de faire néanmoins passer ce qu'il dit pour adéquat, sans parler de la distance entre ce que veut dire l'auteur et la réalité : c'est le problème de la subjectivité, du point de vue. Par ailleurs, la présentation du réel demeurera forcément partielle, du fait de la forme de ces œuvres ; la fiction "éducative" ne peut pas rendre compte d'un objet donné quel qu'il soit, du fait que l'on choisit une forme littéraire dont le premier ressort est le langage, l'écrit ; une fiction tendant au réalisme est toujours inefficace, et porte irrémédiablement le sceau de l'irréel. Il est évident que les villes décrites dans ces romans sont perçues en grande partie comme des villes de roman, d'autant plus aisément qu'elles sont toutes étrangères. Le rapport à la réalité ne s'opère donc que très partiellement. Une expérience vécue par le biais de la littérature ne se compare pas à une expérience menée au sein du réel. Or la valeur littéraire de ces œuvres avoisine, dans la plupart des cas, la nullité.

Reste que tout ceci interfère avec une intention didactique, fondée obligatoirement sur un parti pris. On ne dit bien sûr pas tout ce qui devrait être dit. En particulier, on sent presque partout une idéologie conservatrice, tendant à intégrer l'enfant dans la société existante. Cette dernière est donnée, présentée comme une réalité naturelle, donc non susceptible d'être critiquée. La ville représente en fait un microcosme social, complexe et hyperstructuré. Elle est avant tout un fait culturel élaboré. L'individu en tant qu'être ne peut qu'entrer en conflit avec un tel système. Cependant on lui nie, dans cette littérature, la légitimité de sa rébellion. On fait en sorte que, repentant, il regagne le moule en s'y adaptant. Ou alors, dans le pire des cas, on le brise, comme Lennie dans *Martin et le visage de pierre*.

Surtout, le lecteur suit un cheminement forcé. Espérons qu'il aura, face à l'œuvre, ce regard critique qui fait défaut aux auteurs face à la réalité.



Dessin de Patrice Harispe pour *Martin et le visage de pierre*.