



New York
Crystel Pinçonat

► **To cite this version:**

Crystel Pinçonat. New York. Pierre Brunel. Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui, Éditions du Rocher, pp.550-574., 1999, 978-2-268-03117-0. hal-01302719

HAL Id: hal-01302719
<https://amu.hal.science/hal-01302719>

Submitted on 14 Apr 2016

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

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

NEW YORK

"Je ne désire rien sauf un mythe : New York qui est partout et nulle part". Cette formule lapidaire de Simone de Beauvoir (*L'Amérique au jour le jour*, 29) assimile non seulement New York à un mythe, mais elle souligne également l'ambiguïté de sa nature : omniprésent, il demeure cependant insaisissable, protéiforme. Affiches de films, couvertures de romans, bandes dessinées, publicités d'agences de voyages témoignent de la fascination exercée par New York sur l'imaginaire contemporain. Ce succès ne tient pas à la seule photogénie de cette métropole, il s'inscrit dans un ample mouvement culturel qui, à la faveur de l'extraordinaire essor qu'a connu New York au XX^{ème} siècle, a fait de cette ville l'expression urbaine de la modernité. Inspiratrice d'une immense production artistique et célébrée tant par les peintres, les photographes, les cinéastes que les écrivains, cette capitale culturelle a décuplé son potentiel fantasmagique et a acquis une puissante aura poétique. Autour d'elle s'est progressivement élaborée une mythologie complexe. De façon très précoce, avec le célèbre *King Kong* d'Ernest Schoedsack (1933) ou encore avec *Cat People* (*La Féline*) de Jacques Tourneur (1943), New York s'est présenté comme la ville de tous les possibles et s'est métamorphosé en sombres décors pour films noirs sous l'influence du roman policier et de films comme *The Woman in the Window* (*La Femme au portrait*) de Fritz Lang (1944).

La métropole ne fascine donc pas en tant que simple référent urbain, mais grâce à la mythologie qui s'est façonnée autour d'elle et que son nom semble livrer sous la forme d'une essence. Selon la formule de Roland Barthes, il constitue un "signe volumineux, un signe gros d'une épaisseur touffue de sens" (*Nouveaux Essais critiques*, 125) que chaque artiste explore et déploie. Que ce nom s'affiche sur l'écran comme c'est le cas dans *Night on Earth* de Jim Jarmusch (1991) ou que le réalisateur choisisse de filmer en premier plan l'un des monuments emblématiques de New York (attitude adoptée par Harold Becker dans *City Hall* (1995) qui s'ouvre sur le pont de Brooklyn), et le spectateur est immédiatement plongé dans un univers fascinant, frappé – en dépit de son référent – du sceau d'étrangeté qui caractérise le lieu de la fiction. Il succombe au pouvoir de séduction du mythe et se laisse emporter au gré de ces enseignes magiques pour découvrir, réactualisée et modifiée, une série d'images à la fois attendues et surprenantes qui relèvent du mythe, d'une ville à la fois réelle et imaginaire.

Un fonds mythique : New York forme urbaine du rêve américain

Chaque culture construit et alimente ce qu'il convient d'appeler des mythes urbains. Appréhendé à travers cette notion, il est clair que New York ne constitue pas une forme fixe, mais "une condensation informe, instable, nébuleuse" (Barthes, *Mythologies*, 204). De par cette indétermination fondamentale, le mythe urbain est modelé par l'histoire. Comme l'écrit Michel Butor dans "La ville comme texte" :

Certaines villes ont un poids littéraire énorme, on les rencontre presque partout, dans certains volumes presque à chaque page. Ainsi Tokyo, j'imagine, déjà depuis des siècles de littérature japonaise, Paris évidemment pour la française, avec quelques autres nettement en retrait, au premier rang desquelles viendrait Rome, puis selon les époques les grandes capitales anciennes ou modernes : Athènes, Jérusalem d'un côté, de l'autre Londres, New York. On pourrait faire ainsi pour chaque culture un diagramme de présence urbaine. (*Répertoire V*, 33)

Chaque période historique façonne son propre musée imaginaire urbain et varie le potentiel attractif des diverses capitales culturelles. Un mythe est souvent privilégié au détriment d'un autre ; des relations d'interdépendance et de rivalité semblent déterminer leur succès respectif. En ce sens, New York a profité de la relative désaffection qui a frappé les capitales européennes ressenties, au lendemain de la deuxième guerre mondiale, comme appartenant au vieux monde dévasté. En tant que métropole moderne dépourvue des stigmates de la guerre, New York s'est imposé.

Même si le mythe de New York a pris toute son ampleur et s'est universalisé dans l'après-guerre, il repose sur un fonds beaucoup plus ancien et est intimement lié à l'image de l'Amérique. Les spécialistes de la question tels que Kornel Huvos ou Richard Ruland remontent au XVI^{ème} siècle pour étudier la formation de cette image, et tous s'entendent pour parler de "mythe", de "métaphore" ou de "mirage". Selon Harold Jantz, l'image de l'Amérique réactualise le plus fréquemment quelques grandes composantes types :

Les quatre mythes les plus anciens et les plus persistants sont probablement : premièrement le mythe primitiviste de l'âge d'or, deuxièmement, son contraire, le mythe de l'Amérique brutalement et impitoyablement sauvage qui doit être durement domestiquée par les forces de la civilisation, troisièmement, le mythe historique de l'avancée de la civilisation vers l'ouest, et quatrièmement, sa suite logique, l'Amérique comme nouvelle terre promise. (*The Myths about America : Origins and Extensions*", 8)

Ces quatre mythes fondamentaux contribuent à former une vaste fantasmagorie. A travers eux, on perçoit la bipolarité essentielle du rêve américain : l'Amérique est tantôt donnée comme Eldorado, tantôt comme contre-utopie.

Au XX^{ème} siècle, en tant que version urbaine et moderne du rêve américain, New York tend à réactiver ces vieux mythes. Sans se confondre avec la réalité américaine, la métropole cristallise ses formes les plus exubérantes. Alors que chez Saint-Augustin, le mouvement de civilisation qui avançait vers l'Occident aboutissait à Rome, pour la modernité, il débouche sur New York. La métropole cependant reproduit très exactement l'ambivalence propre à l'image de l'Amérique. Elle est tantôt Nouvelle Babylone, tantôt Nouvelle Jérusalem.

Le cinéma – on songe bien sûr à *America America* d'Elia Kazan (1963) – et la littérature témoignent largement de cette dimension du rêve américain incarné par New York. *Ellis Island* de Georges Perec s'ouvre sur ces mots :

A partir de la première moitié du XIX^e siècle, un formidable espoir secoue l'Europe : pour tous les peuples écrasés, opprimés, oppressés, asservis, massacrés, pour toutes les classes exploitées, affamées, ravagées par les épidémies, décimées par des années de disette et de famine, une terre promise se met à exister : l'Amérique une terre vierge ouverte à tous, généreuse où les damnés du vieux continent pourront devenir des pionniers d'un nouveau monde, les bâtisseurs d'une société sans injustice et sans préjugés. (13-4)

Cependant ce rêve de terre promise a tôt fait de s'inverser. Toutes les langues d'Europe ont surnommé Ellis Island "l'île des larmes" : "*Tränen Insel*", "*wispa łez*", "*island of tears*", "*isola delle lagrime*". Dans *Motl, Fils du chanfre*, Cholem-Aleichem écrivait :

Chut, nous partons pour l'Amérique !
Où est l'Amérique ? Je ne sais pas.
Je sais seulement que c'est loin, horriblement loin. Il
faut voyager et voyager très longtemps
pour arriver jusqu'à là-bas. Et, quand on arrive,
il y a un "*Kestelgartel*" qui vous attend.
On vous parque dans le "*Kestelgartel*", on vous met
tout nu et on vous regarde dans les yeux.
Si vous avez les yeux sains, ça va bien. Sinon,
on vous oblige à retourner d'où vous venez. (cité par Perec, 27)

Même pour les "élus", le rêve est parfois de courte durée. Dans son court-métrage *The Immigrant* (*L'Emigrant*) (1917), Charlie Chaplin rompt avec le burlesque pur pour inventer une comédie sentimentale ironique où éclate une violente satire sociale. Son personnage fétiche est rapidement confronté à la misère de la ville. A travers *Amerika ou le disparu*, Kafka démythifie pour sa part l'expression figée "*das Land der unbegrenzten Möglichkeiten*" ("le pays des possibilités illimitées") qui, en allemand, cristallise le rêve américain : le personnage de Karl Rossmann sera rapidement chassé par son oncle d'Amérique qui l'avait recueilli à son arrivée à New York et découvrira l'âpreté

du système américain. Chez Céline, Ferdinand Bardamu dans l'épisode new-yorkais de *Voyage au bout de la nuit* devient le spectateur invisible d'une ville déshumanisée qui nie son existence. Cette dimension du mythe new-yorkais n'est pas le propre du regard européen. Il transparaît également chez les Américains. Dans *Manhattan Transfer*, l'un des chapitres intitulé "*One More River to Jordan*" ("Encore une rivière avant le Jourdain") traduit l'inaccessibilité de la terre promise. De plus, à travers de multiples allusions aux villes maudites, Dos Passos renverse le mythe de la Nouvelle Jérusalem pour faire de New York une Nouvelle Babylone :

Regarde-la..., la vieille putain, sauf votre respect... Assurance contre les tremblements de terre ! Je crois foutre bien qu'ils en ont besoin ! Savez-vous combien de temps il a fallu à Dieu pour détruire la tour de Babel, mes amis ? Sept minutes. Savez-vous combien de temps il a fallu à Dieu Notre-Seigneur pour détruire Babylone et Ninive ? Sept minutes. Il y a plus de corruption dans un *block* à New York qu'il n'y en avait dans un mile carré à Ninive, et combien de temps croyez-vous qu'il faudra au Dieu du Sabbat pour détruire New York City et Brooklyn et le Bronx ? Sept secondes, sept secondes !... (476-7)

Si la fiction permet aux artistes de traduire une dimension populaire du mythe, les intellectuels à travers des articles et des essais sur la civilisation américaine poursuivent le mouvement de balancier séculaire qui fait de l'Amérique soit une ultime terre d'espoir, soit une terrible mise en garde. Au lendemain de la première guerre mondiale, une explosion d'antiaméricanisme éclate. Georges Duhamel en est le principal porte-parole avec *Scènes de la vie future* (1930) qui remporta à l'époque un très vif succès. En ce sens, la tradition de la littérature américanisante qui, selon la formule de Gilbert Chinard, est une "littérature intéressée" au lourd parti pris idéologique, se poursuit donc. Cette tradition s'enracine dans le XVI^{ème} siècle. L'exotisme philosophique et utopique qui caractérise quatre siècles de littérature américanisante, s'exprimait alors à travers les écrits des voyageurs, compileurs et moralistes qui, selon leurs opinions philosophiques ou religieuses, peignaient "les sauvages comme des gens heureux et dignes d'envie ou, au contraire, comme des barbares qui méritent à peine le nom d'hommes" (Chinard, XVII). Le XX^{ème} siècle réactualise cette perspective et lui donne une nouvelle forme. Souvent présentés comme une contre-utopie, les Etats-Unis et tout particulièrement New York prennent figure d'avertissement pour le monde occidental. Ils en viennent à incarner la citadelle d'un capitalisme forcené, synonyme de mécanisation et de déshumanisation.

Dans l'immédiat après-guerre, les Etats-Unis et l'Union Soviétique sont les deux grandes nations qui dominent la scène politique mondiale. Du fait de leur puissance, les Etats-Unis suscitent

un regain d'intérêt chez les intellectuels français. Comme le souligne Kornel Huvos dans son étude *Cinq Mirages américains*, le voyage aux Etats-Unis tient lieu de voyage initiatique. Première étape de la découverte, New York constitue un passage obligé. Cet engouement engendre une abondante production d'ouvrages et d'articles. Bien que ces écrits rendent compte d'une expérience et d'une réflexion personnelles, ils reprennent tous l'antique tradition et présentent toujours un mirage, "une vision subjective du Nouveau Monde, une représentation dont la fidélité est faussée par la projection, sur l'écran de la réalité américaine, des espoirs et des angoisses, des affections et des répugnances, des utopies philosophiques et politiques de la France" (Kornel Huvos, "Vers un renouveau...", 291). Avec les années de guerre froide qui suivent la Libération, on assiste à une nouvelle vague d'américanophobie. On fustige alors les Etats-Unis pour leur conservatisme réactionnaire. De plus, dans un monde en quête de modèles de bonheur, les yeux se tournent désormais vers des exemples communistes comme l'Union Soviétique ou la Chine, ce qui entraîne par contrecoup le blâme sur les Etats-Unis. Pourtant, New York échappe parfois à la violence de l'attaque. Cette ambiguïté est particulièrement sensible chez Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir. Même si leurs critiques du système économique et politique demeurent sévères, ils sont fascinés par cette ville de la modernité. Sartre ouvre sur ces mots "New York, ville coloniale" : "Je savais bien que j'aimerais New York, mais je croyais pouvoir l'aimer tout de suite" (113). C'est ensuite la formule "j'ai appris à l'aimer", reprise en anaphore, qui scande certaines pages : "J'ai appris à aimer son ciel [...]. Le ciel de New York est beau parce que les gratte-ciel le repoussent très loin au-dessus de nos têtes" (121). Chez Simone de Beauvoir, l'écriture de New York dans *L'Amérique au jour le jour* est d'emblée euphorique. Nouvelle Alice, elle pénètre dans un univers merveilleux :

Quelque chose est en train de m'arriver. [...] Voilà. C'est arrivé. Je vole vers New York. C'est vrai. [...] Il n'y a qu'un monde et New York est une ville du monde. Mais non malgré tous les livres que j'ai lus, les films, les photographies, les récits, New York est dans mon passé une ville légendaire : de la réalité à la légende il n'existe pas de chemin. [...] J'ai fermé les yeux ; quand je les ouvre à nouveau toutes les étoiles du ciel ont roulé sur la terre. C'est un scintillement de pierreries et d'escarboucles, des fruits de rubis, des fleurs de topaze et de rivières de diamants. [...] Tous les trésors des *Mille et une nuits* dont je rêvais [...], ma vie épousera désormais la ligne des rues, des maisons ; New York m'appartiendra, je lui appartiendrai. (11-6)

Ce passage illustre l'immense pouvoir de séduction qui entretient le mythe de New York. Le promeneur n'est plus l'amateur d'art, position qui caractérisait le narrateur dans *New York* de Paul

Morand, il se fait voyeur halluciné, fasciné et incrédule : "A chaque retour à New York, je guette l'apparition de l'image. A chaque fois, l'image attendue m'apparaît..." écrit Edgar Morin (*New York - La Ville des villes*, 8). Selon le sociologue, ce qu'il nomme la "sur-réalité de New York" produit "une réalité inimaginable, dont la seule référence ne peut être que l'imaginaire" (48).

La totémisation photographique : des cristaux de mythe

C'est en grande partie grâce à l'auto-sacralisation produite par son image infiniment démultipliée que New York a acquis cette dimension imaginaire et que son mythe s'est consolidé. Cette fascination pour l'image de New York n'est pas le propre du point de vue européen. Dans *New York 1940-1965*, Leonard Wallock mentionne un événement qui illustre au mieux cette dimension à la fois spectaculaire et spéculaire de la ville. Lors de l'Exposition internationale de New York en 1939, la Consolidated Edison Company construisit pour l'occasion un diorama, *City of Light*, plus haut qu'un édifice de trois étages et presque aussi long qu'un *block* d'immeubles. Il s'agissait "d'une maquette architecturale colorée, éclairée et animée de la zone urbaine de New York". Recréation de Manhattan, de la silhouette au métro en trois dimensions, le diorama qui décrivait vingt-quatre heures de la vie métropolitaine fut visité par plus de sept millions de personnes. Il consacrait New York comme "la ville merveille du monde moderne" (18).

Philosophes, photographes, cinéastes, chacun exprime cette dimension du mythe new-yorkais qui entretient une intrication entre réel et imaginaire. Alain Bergala, par exemple, commentant les clichés new-yorkais de Raymond Depardon écrit :

Si Paris, comme le notait Walter Benjamin, est "indissolublement inscrite dans l'écrit", on pourrait dire de New York qu'elle est indissolublement inscrite dans la photographie. New York est sans doute la ville du monde qui a la plus forte imago photographique, [...] ville d'après la galaxie Gutenberg, [son] imago se confond absolument avec l'image photographique. (*Écrit sur l'image*, 56).

Le mythe de New York se consolide dans cette rencontre entre image réelle et image mentale. Le promeneur est livré au fantôme de sa mémoire photographique et cinématographique : à l'image du Flatiron Building se superposent les versions japonistes qu'en donna Alfred Stieglitz, la majestuosité imposante du pont de Brooklyn évoque les clichés d'Andreas Feininger, l'ombre de King Kong plane sur l'Empire State Building. Que l'on découvre la découpe des gratte-ciel depuis Brooklyn Heights et c'est l'affiche de *Manhattan* de Woody Allen qui surgit. Gros plan sur l'horloge de la Grande Gare Centrale et tel le génie de la lampe d'Aladin, s'échappe la mémoire du film policier qui y est enfermée. Le promeneur évolue ainsi dans un paysage mythique de monuments et de gratte-ciel qui lui sont familiers. Des images le hantent, il les recherche, les reconnaît. Le paysage urbain est ainsi mythifié par la trace photographique qui l'habite, il devient souvenir poétique, pépite de mythe.

Une telle présence peut inhiber le travail du photographe. Raymond Depardon par exemple, dans *Correspondance new-yorkaise*, se dit hanté par la présence de Walker Evans, Weegee, Robert Frank, Harry Callahan, Lee Friedlander et Diane Arbus qui ont arpenté et photographié les rues de Manhattan. En revanche pour les écrivains, ces lieux mythiques - en dépit ou du fait de leur dimension stéréotypée - deviennent des sources d'inspiration privilégiées. Diverses tendances caractérisent l'écriture du mythe de New York dans sa dimension architecturale. Certains recherchent, comme le souligne Simon Jeune, "la formule frappante, la métaphore insolite, en pratiquant une sorte de surenchère lyrique, en abandonnant le strict réalisme pour le féérique ou le fantastique" (73). Ainsi dans *To Brooklyn Bridge*, poème de 1930, le lyrisme de Hart Crane transforme le pont en un symbole de pardon incarnant la science, l'éternité, l'énergie spirituelle et l'œuvre du travail combiné de l'homme et de dieu. En revanche, en inventant des formules chocs telles que "New York c'est une ville debout", "tout ce déluge en suspens" ou encore "j'éprouvai une espèce de vertige à l'envers", expressions qui ont à jamais marqué de leur sceau l'imaginaire français de New York, Céline pratique un réalisme visionnaire, halluciné, inquiétant. D'autres, au contraire, optent pour une écriture ludique de la réalité qui se jouent des clichés et attaquent directement la sacralité du mythe.

C'est sans doute la statue de la Liberté, équivalent moderne de *La Joconde* dans son infinie reproductibilité, qui a le plus suscité ces jeux. Véritable totem new-yorkais, les peintres, les photographes se sont emparé de son image. En 1934, une version parodique de la statue représente Mae West au corps moulé dans un long fourreau aux couleurs des Etats-Unis. Pied-de-nez au puritanisme, ce cliché met à mal l'idéalisme politique : loin d'éclairer le monde de son flambeau, la star enflamme l'Amérique. Avec "*Statue of Liberty Distortion*", Weegee en 1950, grâce à la distorsion qu'il a fait subir à l'image, transforme le monument en icône commerciale qui semble tenir une bouteille de Coca-Cola dans une main et brandir un *hot-dog* de l'autre. Les romanciers, pour leur part, collaborent amplement à ce travail de démythification. Dans *Manhattan Transfer*, sous la plume de Dos Passos la statue est présentée comme "une grande femme verte, en peignoir, debout sur un îlot le bras en l'air" (89). Kafka, pour sa part, ouvre *Amerika* sur cette vision : "la statue de la Liberté qu'il regardait depuis un long moment lui parut tout d'un coup éclairée d'un soleil plus vif. Son bras armé d'un glaive semblait brandi à l'instant..." (18). Dans *New York Party*

de Pierre Bourgeade le monument donne lieu, selon une formule de Mauriac, à une "obscénité flamboyante" qui désacralise définitivement le symbole :

MADAME CARRUTER A SOIXANTE-DOUZE ANS. Elle passe en vedette burlesque au *Swoon* dans la 47^e Rue Ouest. Elle mesure un mètre soixante-deux. Elle pèse cent quarante-six kilos. [...] Elle est faite d'un sac, de poussière et de plâtre. Elle a des seins énormes, pendentifs, et remplis de limaille de fer. Elle arrive au son de l'hymne américain. Elle chaloupe atroce sur un fond de bannière étoilée. Elle arrache avec une fantastique lenteur le péplum emplumé qui la recouvre, et démontre, sublime, des outres vergetées [...] elle est l'Amérique, la Matrice vivante, la Mère nourricière, la Truie indestructible... (17-9)

Urbs et hybris

Le succès du mythe de New York au XX^e siècle tient non seulement à la photogénie de cette ville, mais également au fait que son *imago* a amplement alimenté les formes populaires de l'art moderne comme le roman policier, la science-fiction, le cinéma ou encore la bande dessinée. A travers ces diverses formes d'expression, New York a peu à peu été consacré comme un lieu qui repoussait les limites du vraisemblable. Une formule de Gérard de Villiers dans *Magie noire à New York* est des plus explicites : "Il avait peut-être affaire à des maniaques. A New York, tout est possible" (10).

New York a acquis cette dimension du fait de son étonnante capacité à réinvestir tous les mythes urbains. La métropole peut indifféremment absorber les grandes composantes qui caractérisent, selon Burton Pike, l'image de la ville depuis les origines : "présomption (Babel), corruption (Babylone), perversion (Sodome et Gomorrhe), pouvoir (Rome), destruction (Troie, Carthage), mort et fléau (la ville d'Is), et révélation (la Jérusalem céleste)" (6). Capitale moderne de l'outrance, New York est apte à réactualiser ces mythes. Alain Robbe-Grillet en témoigne dans le dépliant qui accompagnait la première édition de *Projet pour une révolution à New York* (1970) :

Cette cité qui m'écrasait, je sais maintenant qu'elle est imaginaire ; et, refusant de subir en aliéné ses contraintes, ses peurs, ses phantasmes, je veux au contraire les réinvestir par ma propre imagination. La grande ville américaine est évidemment un lieu privilégié pour accomplir une telle expérience, en raison de la charge mythologique particulièrement violente qu'elle charrie, tant dans notre esprit d'Européens que dans celui des New-Yorkais eux-mêmes. Ville imaginaire s'il en fût, elle représente un paroxysme jamais atteint des merveilles et des terreurs, avec son monde underground, du crime, du vice, de la drogue, matérialisé par le réseau immense et délabré du métro souterrain.

Il serait vain de répertorier tous les mythes qui ont remodelé New York. On peut toutefois relever ceux qui interviennent de façon privilégiée.

En tant que super-ville, la métropole est à la mesure - ou plus exactement à la démesure - du super-héros, personnage type de la bande dessinée, de la science-fiction, mais également de la paralittérature. Paul-Loup Sulitzer exploite amplement cette dimension du mythe new-yorkais. A travers ses "westerns financiers" (*Le Roi vert* (1983) ou *L'Impératrice* (1986)), il opère un retour au modèle épique et renoue avec la trame du roman populaire du XIX^{ème} siècle. Plaque tournante du monde capitaliste, New York représente un terrain de conquête et constitue le seul terrain de bataille qui soit à l'échelle du personnage et de son *hybris*. En tant que point stratégique sur l'échiquier géopolitique, la métropole s'offre comme un lieu épique qui permet le récit d'aventures héroïco-guerrières.

Aujourd'hui toutefois, le mythe de New York tend de plus en plus à exclure les héros positifs. La métropole est avant tout une ville nocturne. Capitale du film noir et hantée par sa mémoire, elle est fréquemment dans cette tradition une ville imprécise que quelques noms propres suffisent à ancrer dans la réalité. Partie intégrante de la mythologie policière, elle crée artificiellement une globalité urbaine capable d'absorber l'apparition ponctuelle et discontinue de lieux intérieurs ou extérieurs stéréotypés tels qu'une rue déserte dans un quartier sinistre, un hôtel sordide, une usine désaffectée ou encore le repaire d'un privé :

Je fis tourner mon siège et regardai Times Square. [...] Mon immeuble avait été construit à la fin du siècle dernier ; c'était un bâtiment de trois étages dont les briques étaient liées par la crasse et les crottes de pigeon.

Sur la porte de mon bureau situé au deuxième étage, des lettres d'or de vingt centimètres de haut annonçaient CROSSROADS DETECTIVE AGENCY, nom que j'avais repris avec l'affaire, à Renie Calvero qui m'avait engagé comme assistant à mon arrivée à New York pendant la guerre. (William Hjortsberg, 9-10)

Le travail sur le cliché suscite ici la jubilation de l'amateur de polars qui, emboîtant le pas du détective, va déambuler dans ce territoire mythique.

Sous l'influence du travail sur le décor urbain mené par la bande dessinée, au cinéma New York sollicite également une autre tendance. Il s'agit d'un décor propre à un réinvestissement imaginaire à travers lequel le fantastique investit le décor et submerge le réel. On songe particulièrement aux excès baroques de Tim Burton qui, dans *Batman Returns* (*Batman, le défi*) (1992), transforme New York en Gotham City. Ville à l'architecture délirante et aux hallucinations gothiques, elle nourrit en son sein de nouvelles créatures tel le Pingouin monstrueux qui, jeté aux égouts dès sa naissance, resurgit de ses entrailles.

Par delà ces différentes tendances, un fantasme habite de façon privilégiée l'imaginaire de New York : celui du retour au chaos. Comme le souligne Jean Baudrillard : "...dernier excès de cette verticalité horizontale, de cette excentricité centrifuge, avant le démantèlement horizontal, puis l'implosion souterraine [...] New York se donne, par une complicité merveilleuse de toute la population, la comédie de sa catastrophe" (47-8). Ce fantasme a donné lieu à des images chocs qui ont puissamment marqué l'imaginaire moderne. On se souvient, par exemple, de la scène ajoutée par Ted Post dans *Beneath the Planet of the Apes* (1970), adaptation cinématographique du roman de Pierre Boulle, *La Planète des singes*, au cours de laquelle Charlton Heston découvre, médusé, la statue de la Liberté à demi enfouie dans les sables. Cette image était si saisissante qu'elle fut reprise et détournée par Marco Ferreri dans *Ciao maschio (Rêve de singe)* (1978). A la célèbre statue, le cinéaste substitua une autre composante du mythe new-yorkais : le cadavre de King Kong. A travers ces visions, le décor sinistre de New York symbolise, selon la formule de Louis-Vincent Thomas, "à la fois la civilisation de la Mort et la mort de la civilisation" (*Civilisation et divagations*, 68).

Un tel fantasme est propice à faire de New York la ville d'où surgira soit le Christ des temps modernes, soit une nouvelle figure de l'antéchrist. Ainsi dans *Rosemary's Baby* (1968), chef-d'œuvre du cinéma fantastique, Roman Polanski distille l'angoisse et la peur au sein d'un quotidien apparemment banal. Alors qu'un jeune couple vient d'emménager dans un vieil immeuble new-yorkais, des voisins âgés et prévenants accueillent les nouveaux venus. Peu à peu Rosemary, interprétée par Mia Farrow, est assaillie par d'étranges troubles : aurait-elle été choisie - suite à un pacte passé entre son mari et les membres d'une secte satanique - pour mettre au monde l'enfant du démon ? C'est pour un tout autre scénario qu'opte Stefan Wul dans *Niourk*. Les premières pages de ce roman de science-fiction décrivent la vie d'une horde primitive qui présente toutes les caractéristiques du monde préhistorique. Dans cette tribu, l'enfant noir, héros du roman, est rejeté du fait de sa couleur par les autres membres du groupe. Menacé de mort par le chef spirituel, il s'enfuira et entamera un long parcours qui le conduira à Niourk, soit New York au nom déformé, ville post-nucléaire, gigantesque et déserte. C'est là que l'enfant développera une intelligence fulgurante du fait des doses de radioactivité qu'il a absorbées. Dès lors comme le révèle le nom qu'il choisit : Alphabet, il s'assimilera à une figure démiurgique capable de déplacer la Terre du système solaire et de cloner ses semblables... A travers ces figures antithétiques, on retrouve une fois de

plus la bipolarité propre au mythe de New York. Ville prédestinée à la catastrophe, elle resurgira de ses cendres ou sera à jamais engloutie. Déjà Paul Morand refermait *New York* sur un tel effet cinématographique :

"... *Quand une explosion formidable retentit...*" [...]

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

Une figure de l'anti-arche : des marginaux dans la ville

Si le fantasme apocalyptique tend de plus en plus à contaminer la vision générale de New York, il prend aujourd'hui de nouvelles formes. Alors que dans *The World, the Flesh and the Devil* (*Le Monde, la chair et le diable*), film de Ranald MacDougall réalisé en 1959, New York, ville désertée à la suite d'un cataclysme atomique, demeurerait un décor monumental et puissamment architectural dans lequel errait Harry Belafonte, ce sont désormais plus fréquemment et ce, même dans des traitements réalistes de la ville, des images de *waste-land* urbain qui hantent tant l'imaginaire romanesque que cinématographique. Dans l'incipit de *Running Dog* (*Chien galeux*), Don DeLillo plante un décor qui rend compte de cette tendance :

On ne rencontre guère de gens ordinaires, par ici. Pas à la nuit tombée, dans ces rues, sous les marquises délabrées des anciens entrepôts. Tu le sais, bien sûr. C'est toute l'idée. C'est évidemment pour cela que tu es là. Des bouffées de vent venues du fleuve soulèvent l'air empoussiéré des chantiers de démolition. Les sans-abri font du feu dans de vieux bidons rouillés, près des appontements. On les voit agglutinés, emmitouflés dans les vieux chandails ou les manteaux qu'ils ont pu dénicher. [...] Les tessons de bouteilles scintillent comme du mica sur les terrains vagues. (7)

Cette prégnance du motif du terrain vague dans la ville va de pair, comme le montre cet extrait, avec l'émergence d'une figure de plus en plus importante dans l'univers new-yorkais : celle du sans-abri. Si ce personnage n'est devenu que très récemment le héros de certains films (*New York Slaves* (*Esclaves de New York*) de Mel Brooks (1989), *Fisher King* de Terry Gilliam (1991) et *Hero* (*Héros malgré lui*) de Stephen Frears (1992)), Dos Passos l'intégrait déjà dans *Manhattan Transfer* à travers le personnage de Bud, le *hobo* parricide qui cherchait à disparaître dans la ville. Aujourd'hui, ce personnage a envahi l'*imago* de New York et fait partie intégrante de son mythe. Si cette figure dénonce une cruelle réalité sociale, elle engage également une nouvelle image de la métropole, celle d'une "anti-Arche où [...] chacun est embarqué seul" (Baudrillard, 41). En ce sens,

New York est aujourd'hui de plus en plus représenté comme une condensation exubérante et monstrueuse de toutes les formes de marginalités, "une grande ville peuplée d'animaux de proie sans pitié et de milliers de sans-abri qui viv[ent] sur le trottoir devant des immeubles où des fortunes colossales se f[ont] et se déf[ont]" (*Bone*, George C. Chesbro, 105).

Cette image dessine une topographie spécifique de New York : Manhattan est une cité à géométrie verticale qui tente d'expulser dans ses zones périphériques les laissés-pour-compte. Dans *New York haute tension*, numéro spécial de la revue *Autrement*, le chapitre intitulé "New York du haut en bas" illustre ces propos. Il divise la population new-yorkaise en trois groupes distincts : "Les conquérants", "Les survivants" et "Les naufragés". On retrouve ces mêmes catégories dans le cadre de la fiction. Elles y donnent lieu à une nette stratification. Si les romanciers que la critique journalistique américaine a regroupés sous le nom "d'écrivains *yuppies*" s'intéressent au petit monde des conquérants, univers des *golden boys*, "dandys du Manhattan des années Reagan" - selon la formule de Pierre-Yves Pétilion -, dont le mode de vie est décrit par Bret Easton Ellis dans *American Psycho* ou Jay McInerney dans *Bright Lights, Big City*, c'est en priorité au monde des survivants ou des naufragés que s'intéressent la plupart des romanciers. Dans *Arnold le geek de New York*, Michel Martens et Jerome Charyn mettent en évidence la géométrie verticale de New York à travers les aventures de leur personnage. Tout droit tiré d'un univers de bande dessinée, Arnold est l'un de ces nouveaux monstres qui hantent l'univers urbain moderne : une cicatrice lui barre le crâne telle une fermeture Eclair. Rien chez lui toutefois du RanXerox de Gaetano Liberatore, androïde violent qui déambule dans la jungle urbaine, l'imaginaire romanesque de Jerome Charyn a adouci ce personnage d'exclu qui évolue dans New York au gré de ses rencontres. Il parcourt les trois différentes strates qui s'y superposent, correspondant chacune à un stade de civilisation allant, selon une progression verticale du bas vers le haut, du plus primitif au plus "civilisé". Lors de chaque étape Arnold est métamorphosé par les milieux qu'il traverse. Echappant à la rue et transformé en "Prince Neige" dans l'appartement de Dorothée situé sur Park Avenue, il devient une "hyène habillée en costume" dans le monde souterrain et régressif des "collines de Birmanie", "véritable cité de tunnels qui s'étendait sous la Grande Gare Centrale" (35), royaume de la barbarie. Cet itinéraire met en évidence le motif du souterrain qui déferle dans la littérature new-yorkaise depuis *The Man Who Lived Underground* de Richard Wright et qui fut repris dans *Invisible Man* de Ralph Ellison, *The Howl* d'Allen Ginsberg et *V* de Thomas Pynchon. Le voyage

sous terre est lié à une vision morbide de la ville, il symbolise, comme le souligne William Sharpe, "la frontière décisive qui sépare ceux qui s'en sortent dans le monde de tous les jours de ceux qui s'apprêtent à être enterrés vivants" (*New York 1940-1965*, 75).

Avec *The Bonfire of Vanities* (*Le Bûcher des vanités*), Tom Wolfe, représentant du "nouveau journalisme", produit une autre image de la géographie new-yorkaise, conventionnelle mais révélatrice. Le récit repose sur un détournement : c'est parce qu'il sort du territoire propre à sa caste et pénètre involontairement dans une partie de New York qui lui est inconnue que son protagoniste perdra peu à peu tout ce qui fondait son statut social. Cette intrigue produit une radiographie de la géographie new-yorkaise et définit des zones interdites et des lieux d'exclusion. Certains romanciers explorent ces franges de la métropole où évolue une population déchu. C'est le cas, par exemple, de Hubert Selby Jr dans son roman au titre symbolique : *Last Exit to Brooklyn*. Dans une langue haletante, sténographique et brutale, Selby y décline à travers une suite d'images visionnaires la descente aux enfers, la "dernière sortie" des oubliés du monde new-yorkais : brutalités amoureusement subies par Georgette, le travesti ; mise à mort de Tralala, prostituée alcoolique de 18 ans violée et retrouvée dans un terrain vague. Avec *The Tenants* (*Les Locataires*), Bernard Malamud donne une autre vision de l'exclusion. Dans un immeuble abandonné et promis à la démolition du Lower East Side, Lesser résiste à l'expulsion. Cette bâtisse délabrée dans laquelle il demeure le seul locataire s'assimile peu à peu à une île déserte. Ce motif initie la réécriture d'une robinsonnade : Lesser découvre un jour des traces de pas mouillés dans le couloir, un autre romancier est venu s'installer dans son immeuble. Dès lors Lesser, l'écrivain juif, travailleur infatigable de la forme, et Willie, le romancier noir épris de réalisme et de littérature-vérité, s'affrontent dans un combat quotidien sans merci, conflit vain, ironique, qui ne change en rien le cours des choses : "A New York qui a besoin d'une bombe atomique ? Il suffit qu'on quitte un endroit pour qu'ils le démolissent" (*The Tenants*, 12). Ce motif de la destruction prend une dimension hyperbolique chez Paul Auster :

Je suis venu à New York parce que c'est le plus désespéré, le plus abandonné de tous les lieux, le plus abject. Ici tout est cassé et le désarroi est universel. Il suffit d'ouvrir les yeux pour voir tout cela. Les gens brisés, les choses brisées, les pensées brisées. Toute la ville est un dépotoir. (*La Cité de verre*, 115)

Plus n'est besoin de souterrains ou de zones périphériques pour que le personnage disparaisse, le tissu urbain au sein même de la métropole offre de multiples poches

d'enfouissement. La métamorphose de Quinn en clochard qui précède son évanouissement dans la ville est liée au refuge qui l'abrite :

Au fond de l'allée se trouvait un grand caisson métallique destiné aux ordures ménagères [...]. Par bonheur le couvercle était déformé et ne jointait pas bien. Il y avait même un angle avec une béance d'une quinzaine de centimètres formant une sorte de trou d'aération par lequel Quinn pouvait respirer en faisant dépasser son nez dans la nuit. (*La Cité de verre*, 164)

De par cette disparition du personnage que semble induire la métropole, pour l'imaginaire contemporain New York se présente comme une capitale mortifère. Le personnage y fait l'expérience des limites, expérience qui le mène quasi inéluctablement vers la mort.

Depuis toujours en effet, la métropole et ses outrances ont exalté l'attraction naturelle du roman et du cinéma pour toutes les formes de transgressions. Dans le roman français d'après-guerre par exemple, le séjour new-yorkais était fréquemment lié pour les protagonistes masculins à la rencontre avec l'Américaine, nouvelle figure de Circé, séductrice qui les détournait du droit chemin (*Les Nomades* de Michel Mohrt, *Été indien* de Roger Vercel ou encore *La Carte du Tendre* d'André Bay). Mais au cours des décennies, la transgression s'est peu à peu liée à une violence accrue dans l'ordre des interdits que la métropole incitait à braver. Tandis que dans les années soixante-dix, la transgression des normes, liée au mouvement *hippie*, avait valeur de contestation (moment où *Hair* fit un triomphe), la liberté revendiquée a eu tôt fait de se retourner contre ceux qui l'expérimentaient. Dans *New York Party* de Pierre Bourgeade ou *Looking For Mr. Goodbar*, roman de Judith Rossner (1976) adapté par Richard Brooks pour le cinéma, l'errance sexuelle des héroïnes est destructive. La plongée dans le monde nocturne homosexuel est également sans merci tant dans *Les Loukoums* d'Yves Navarre que dans *Midnight Cowboy* (*Macadam cow-boy*), roman de James Leo Herlihy (1965) que John Schlesinger adapta pour le cinéma et qui dépeignait, dans un New York sordide, l'amitié entre un "cow-boy-gigolo" venu du Texas et un Italien infirme. La violence du peuple des marginaux éclate encore dans le film de Martin Scorsese *Taxi Driver* (1976) dans lequel Travis, incarné par Robert de Niro, sillonne en taxi un New York nocturne où le sexe se vend et s'exhibe dans les salles spécialisées pour films X. Alors que la transgression était essentiellement d'ordre sexuel à ses origines, elle a de plus en plus trait à la folie, à la violence et au crime.

Du chaos urbain au chaos mythique

"Débarrassons [...] la *Trilogie* des oripeaux qui l'encombrent [...] il ne s'agit pas ici d'une trilogie policière à New York : elle ne se passe pas à New York et elle n'est pas policière" ("Le monde pseudonyme de Paul Auster", 431). A travers cette formule quelque peu provocatrice, Marc Chénétier fait une mise au point essentielle. Si, comme le souligne le critique, chez Paul Auster, "le nom vrai se gangrène des incertitudes de l'identité", ce phénomène contamine également le nom de la ville : "New York était le nulle part que Quinn avait construit autour de lui" (*Trilogie*, 16). Lieu du chaos urbain, New York tend de plus en plus à se transformer pour les romanciers contemporains en chaos mythique de la modernité, vaste répertoire qui draine une mémoire artistique, littéraire, cinématographique, photographique et policière dans laquelle puisent les écrivains.

Le mythe new-yorkais se distingue en cela radicalement du mythe américain. Tandis que l'Amérique se présente généralement comme une *terra incognita*, infinie, dépliée dans la platitude d'une carte de géographie, étendue que l'écrivain se propose de conquérir par l'écriture, New York en revanche se présente comme un paysage, un horizon fabuleux saturé de figures. Il s'agit d'un lieu-frontière entre le vieux continent et le Nouveau Monde, d'un immense écran panoramique qui s'offre comme un terrain de réflexion et d'expérimentation littéraire privilégié.

Cette dimension du mythe new-yorkais intéressa au premier chef les représentants du Nouveau Roman. Eux aussi firent de New York "un nulle part" qui leur permit d'explorer et d'agencer en un ordre spécifique le chaos mythique que représente la métropole pour la modernité. Dans *Projet pour une révolution à New York* d'Alain Robbe-Grillet, on peut certes dire avec Jean-Claude Raillon que New York n'intervient qu'en tant que "vague métropole indifférenciée" ("Robbe-Grillet : hier, la révolution", 281). Jamais en effet la ville ne donne lieu à des descriptions détaillées. Elle assure néanmoins la cohésion du roman et sert de liant. New York y constitue "un fatras de cauchemars sexuels" (Robbe-Grillet, Avant-propos). Son métro, les incendies, les viols et les assassinats qu'y perpétue un groupuscule révolutionnaire donnent corps, de façon hyperbolique, aux obsessions urbaines. Des figures stéréotypées du film et du roman policiers telles que le "type en noir - imperméable verni à col relevé, mains dans les poches, chapeau de feutre mou rabattu sur les yeux" (*Projet*, 14) s'y enchaînent comme les vignettes d'une bande dessinée à des images directement inspirées par le roman-photo érotique ou l'affiche publicitaire. Quant aux séquences

consacrées à des "*pin-up*" tantôt brunes, tantôt rousses, tantôt blondes, qui subissent tous les habillages et déshabillages propres à leur type, elles évoquent les variations polychromes qui déclinent un même portrait, exécutées par Andy Warhol. Capitale paralittéraire et capitale du Pop'Art, la métropole offre un répertoire, suggère des démarches artistiques. Plus essentiellement encore, en tant que lieu fantasmatique de l'outrance et de crime, elle sollicite chez Robbe-Grillet la création d'un texte attentat qui viole les lois romanesques.

Le travail mené par Claude Simon dans *Les Corps conducteurs* est tout autre. Jamais New York n'y est nommé, il s'agit plutôt d'un espace induit par la lecture. Sur fond de *buildings*, nombreux détails pittoresques contribuent à donner l'impression que "ça se passe à New York" (taxis jaunes, bouches d'incendie et "maison de briques, pourvue d'un escalier de fer extérieur, le tout recouvert d'un badigeon rosâtre" (*Les Corps*, 13). L'ancrage réaliste est toutefois secondaire dans ce roman. Selon Claude Simon, *Charlène*, œuvre de Robert Rauschenberg, a servi de catalyseur à son texte. Cette toile a provoqué dans l'imaginaire du romancier l'émergence d'un bric-à-brac américain et new-yorkais hétéroclite qu'il s'est donné pour but de réorganiser en une œuvre cohérente, adoptant à cette fin le principe du "*combine painting*" à l'ordre romanesque. De ce fait, les effets de citations et de résonances pullulent dans ce texte. A la lecture, on reconnaît des allusions à certaines œuvres qui étaient encore reproduites dans *Orion aveugle*, étape préparatoire des *Corps conducteurs* : *Canyon* de Rauschenberg, damiers noirs sur fond blanc de Louise Nevelson. Mais d'autres échos encore viennent s'y ajouter : séquences qui évoquent le photoréalisme de Richard Estes ou paysages "*dripping*" à la Jackson Pollock. Claude Simon qui se définit "comme un peintre et un bricoleur qui se relaient" fait donc de New York à travers *Les Corps conducteurs* un vaste champ magnétique. Dans son minutieux travail d'élaboration, l'horizon fabuleux que constitue le répertoire artistique américain et new-yorkais devient carte du ciel qui s'inscrit sur la rétine de l'homme malade, foyer de ces visions.

Ces différentes œuvres consacrent New York en tant que palais d'images, stock iconographique. Son écriture n'est ni exotique, ni référentielle, elle constitue une expérimentation poétique. Comme l'a écrit Michel Rio dans *Manhattan Terminus*, dialogue philosophique moderne dans lequel conversent Hugo Usher, Leonard Wilde et Roger Rabbit, New York se présente aujourd'hui pour un grand nombre d'artistes comme "un composé de fiction et d'histoire, de noblesse et de vulgarité, d'invention et de plagiat" (8).

Contre la puissance du mythe, le retour au pittoresque du quartier ?

La puissance du mythe new-yorkais semble donc à l'origine de deux effets à la fois antagonistes et complémentaires. D'une part, tout en s'affirmant du point de vue du personnage comme la capitale de la dépossession, la métropole perd en partie sa spécificité et devient une vaste nébuleuse aux composantes variées, fruits de la mémoire culturelle. D'autre part, son image produit un puissant effet d'anamorphose. Sa représentation imaginaire au sein de la géographie nord-américaine rejoint en effet la carte fantaisiste des Etats-Unis qu'avait dessinée Saul Steinberg et qui fut publiée en couverture du *New Yorker* :

Elle représentait les Etats-Unis tels que les conçoit souvent le New-Yorkais de souche : au premier plan, immense, les gratte-ciel de Manhattan se détachaient sur un ciel clair ; au second, sur l'autre rive de l'Hudson, on apercevait les confins d'un vague *no man's land* et les limites du New Jersey et de Staten Island. L'œil averti décelait au loin, au bord d'une médiocre petite mare en forme de main (les Grands Lacs), la trace d'une bourgade nommée Chicago. [...] Et puis, en un peu plus gros, tout de même, de l'autre côté d'un pays sans vie [...] les énormes mais provinciales masses de San Francisco et de Los Angeles, cette dernière surmontée d'un gigantesque panneau : Hollywood. (Marc Chénétier, "Etats des lieux", 22-4).

Incarnation de la modernité urbaine, Manhattan prend sur cette carte une place démesurée et annule en partie le reste du territoire, jusqu'aux autres "*boroughs*" qui composent l'agglomération new-yorkaise. Un tel imaginaire est extrêmement fréquent. On le retrouve en particulier dans l'univers de Woody Allen et peut-être plus encore dans son dernier film, *Tout le monde dit I love you*, où il décline de façon euphorique des tableaux de Central Park aux différentes saisons.

Il serait inexact de généraliser une telle réduction de l'espace new-yorkais dans l'imaginaire contemporain. Bien que géographiquement situé dans Manhattan, Harlem se détache nettement de son espace et constitue un îlot qui possède un riche imaginaire. Le grand mouvement des années vingt "*The Harlem Renaissance*" a fait connaître au monde les noms aujourd'hui légendaires de grands artistes afro-américains comme le musicien Duke Ellington ou les écrivains Langston Hughes, Claude McKay et Jean Toomer. Si dès la fin des années vingt, Federico García Lorca intitula l'un des poèmes de *Poeta in Nueva York* (*Poète à New York*), *Oda al rey de Harlem* (*Le Roi de Harlem*), le cinéma ne s'est intéressé qu'assez récemment à ce quartier et à sa population. En 1984, Francis Ford Coppola dépeint dans son film *The Cotton Club* le célèbre cabaret de Harlem à l'époque de la prohibition dans un somptueux spectacle. En 1988, avec *Bird*, Clint Eastwood dresse

un magnifique portrait du grand saxophoniste Charlie "Yardbird" Parker et dernièrement on a pu voir sur nos écrans une adaptation du roman de Chester Himes : *The Five Cornered Square* (*La Reine des pommes*). Mais aujourd'hui, pour l'imaginaire contemporain, Harlem - et le Bronx plus encore - représentent avant tout des quartiers en perdition : clichés d'immeubles délabrés, calcinés à la population dévastée par la drogue, les grossesses précoces, la criminalité et le SIDA. Utilisant la langue du ghetto, Sapphire retrace ainsi dans son dernier roman, *Push*, le calvaire de Claireece Precious Jones, jeune femme de seize ans, noire, pauvre, obèse, analphabète et séropositive. En ce sens, la formule choc d'Alain Médam "New York pue parce qu'elle tue" (*New York Terminal*, 49) résume cet autre aspect du mythe qui s'ancre hélas dans une terrible réalité.

Si donc l'imaginaire lié à ces quartiers projette une sombre lumière sur le mythe new-yorkais, on assiste aujourd'hui, du fait de la montée des voix communautaires dans la ville à une modification des données. Il ne s'agit certes pas d'un élément nouveau dans la tradition américaine. Très souvent, les romanciers que la nouvelliste Grace Paley qualifie "d'écrivains régionaux de New York" se sont attachés à un quartier, voire à une rue. Dès 1893, Stephen Crane imprégnait *Maggie : A Girl of the Streets* de l'univers de Bowery, dont il déclarait : "c'est la seule rue intéressante de New York" (*Literary New York - A History and a Guide*, 112). Dans les années trente, on retrouve le même phénomène. Dans *You Can't Go Home Again*, Thomas Wolfe dépeint les logements ouvriers du sud de Brooklyn et leurs différentes communautés, et Daniel Fuchs, dans *Summer in Williamsburg*, décrit la vie d'un quartier juif. Cette tendance se prolonge encore aujourd'hui : Jerome Charyn, par exemple, écrit, selon Pierre-Yves Pétilion, avec sa première nouvelle "une topographie fantasmagorique et quasi dickensienne du 'territoire apache' qu'est le Bronx" (485). Cet ancrage dans un quartier va souvent de pair avec le compartimentage de l'espace urbain en divisions distinctes fortement marquées. De ce fait, de nombreux romans se développent autour du thème de la ligne de démarcation. On trouve cette problématique dans *Making It*, roman de Norman Podhoretz ou encore dans *A Walker in the City* (*Retour à Brooklyn*), roman d'Alfred Kazin bâti sur le passage de la frontière que constitue le pont de Brooklyn, et qui fait de Brownsville une ville extérieure à New York. Aujourd'hui, c'est également l'écriture du *barrio*, enclave latino-américaine au sein de la métropole, qui caractérise le traitement de la ville par les romanciers d'origine hispanique comme Nicholasa Mohr avec *El Bronx Remembered* ou *In Nueva York*.

Cette problématique se répercute sur l'approche cinématographique de New York. Certains cinéastes se détachent aujourd'hui de la fascination exercée par Manhattan. Ils s'intéressent à la spécificité des quartiers et dépeignent la vie des gens ordinaires qui le peuplent. "Deux plans, quelques secondes à peine, et, soudain, on éprouve l'impression d'avoir toujours vécu dans la boutique de cigares d'Auggie, au coin de la 3ème et de la 7ème Rue", écrit Pierre Murat à propos de *Smoke* (1995), le film de Wayne Wang (*Télérama hors-série*, 1995-96, 82). Robert De Niro, quant à lui, enquêtant sur son passé familial, décrit dans *A Bronx Tale (Il était une fois le Bronx)* (1993) la communauté des émigrés italiens du Bronx. En 1989, avec *Do the Right Thing*, Spike Lee dépeint la difficile cohabitation des populations italienne et noire dans un quartier de Brooklyn où la chaleur d'une journée d'été exacerbe les tensions raciales. Enfin dans *Little Odessa* (1994), James Gray met en scène le déchirement d'une famille judéo-russe dans Brighton Beach, quartier de Brooklyn surnommé "la Petite Odessa" :

Little Odessa, c'est d'abord cette géographie faite de cercles concentriques. Il y a le grand cercle, l'ailleurs, infilmable et pourtant perceptible, noyé dans la grisaille d'un ciel hivernal. Il y a le cercle de ce quartier aux contours faussement incertains, en fait parfaitement défini par l'identité de ses habitants, balisé par ses échoppes aux caractères cyrilliques et par les mots russes qui s'en échappent parfois. Il y a, enfin, le lieu secret de la tragédie qui va se jouer, l'appartement de la famille Shapira... (Vincent Rémy, *Télérama hors-série*, 1994-95, 48).

Il va de soi que tous les cinéastes ne renonceront pas de sitôt aux images de New York qui ont à jamais fixé son mythe dans l'imaginaire contemporain, mais peut-être est-ce ici dans ce retour à la dimension humaine de la ville et au nouveau type d'ancrage qu'il permet, une brèche qui s'ouvre dans la vaste nébuleuse du mythe new-yorkais.

Crystel Pinçonat

ÉLÉMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Journaux, revues et articles cités : *Autrement*, *New York haute tension*, dossier n° 39, avr. 1982 ; Marc Chénétier, "Etats des lieux", *Le Magazine Littéraire*, *Les Etats-Unis 1960-1990*, n° 281, oct. 1990, p.22-24 ; Kornel Huvos, "Vers un renouveau du 'mirage américain' dans les lettres françaises", *The French Review*, n° 2, déc. 1973, p.291-301 ; Harold Jantz, "*The Myths about America : Origins and Extensions*", *Jahrbuch für Amerikastudien*, vol. 7, 1962, p.6-18 ; Simon Jeune, "La fascination de New York chez les écrivains français", *Eidolon*, n° 27, févr. 1986, p.73-89 ; Jean-Claude Raillon, "Robbe-Grillet : hier, la révolution", *Revue de l'Université de Bruxelles*, 1972, n° 2-3, p. 279-311 ; Claude Simon, "Réponses de Claude Simon à quelques questions de Ludovic Janvier", *Entretiens*, n° 31, 1972, p.15-29 ; *Télérama*, Hors/série consacrés aux 60 meilleurs films de l'année, 1994-95 et 1995-96.

Usuels : Pierre-Yves Pétillon, *Histoire de la littérature américaine - Notre demi-siècle 1939-1989*, Fayard, 1992 ; Vincent Pinel, *Le Siècle du cinéma*, Bordas, 1994.

Textes : Paul Auster, *City of Glass*, 1985, pour l'édition de référence : *La Cité de verre*, in : *Trilogie new-yorkaise*, Actes Sud, 1991, édition qui comprend l'article de Marc Chénétier, "Le monde pseudonyme de Paul Auster", p.431-445 ; Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux Essais critiques*, Seuil, 1953, rééd. "Points" ; Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1957, rééd. "Points" ; Simone de Beauvoir, *L'Amérique au jour le jour*, Gallimard, 1954 ; Alain Bergala, *Les Absences du photographe* et Raymond Depardon, *Correspondance new-yorkaise*, in : *Ecrit sur l'image*, Libération/Editions de l'Etoile, 1981 ; Pierre Bourgeade, *New York Party*, Gallimard, 1969 ; Michel Butor, *Répertoire V*, Minuit, 1982 ; Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932, Gallimard, rééd. "Folio" ; Jerome Charyn et Michel Martens, *Arnold, le geek de New York*, Libération, 1980 ; George C. Chesbro, *Bone*, Rivages/Thriller, 1991 ; Gilbert Chinard, *L'Exotisme américain dans la littérature au XVIe siècle*, Genève : Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de 1911 ; Linda D. Cirino et Susan Edmiston, *Literary New York - A History and a Guide*, Boston : Houghton Mufflin Company, 1976 ; Don DeLillo, *Running Dog*, 1978, pour la traduction française : *Chien galeux*, Actes Sud, 1991 ; John Dos Passos, *Manhattan Transfer*, 1925, pour la traduction française : Gallimard, 1928, "Folio" ; Georges Duhamel, *Scènes de la vie future*, Mercure de France, 1930 ; William Hjortsberg, *Falling Angel*, 1978, pour la traduction française : *Le Sabbat de Central Park*, Gallimard, "Folio", 1980 ; Kornel Huvos, *Cinq Mirages américains*, Didier, 1972 ; Franz Kafka, *Amerika ou le disparu*, 1927, pour l'édition de référence : Flammarion, 1988, "GF" ; Alfred Kazin, *A Walker in the City*, 1951, pour la traduction française : *Retour à Brooklyn*, Seghers, 1965 ; Bernard Malamud, *The Tenants (Les Locataires)*, London/New York : Penguin Books, 1972 ; Alain Médam, *New York terminal*, Galilée, 1977 ; Paul Morand, *New York*, 1928, pour l'édition de référence : Flammarion, "GF", 1988 ; Edgar Morin et Karel Appel, *New York, La Ville des villes, The City of Cities*, Galilée, 1974 ; Georges Perec, *Ellis Island*, P.O.L., 1995 ; Burton Pike, *The Image of the City in Modern Literature*, Princeton UP, 1981 ; Michel Rio, *Manhattan terminus*, Seuil, 1995 ; Alain Robbe-Grillet, *Projet pour une révolution à New York*, Minuit, 1970 ; Sapphire, *Push*, London : Secker & Warburg, 1996, pour la traduction française : Editions de l'Olivier, 1997 ; Jean-Paul Sartre, "New York, ville coloniale", *Situations, III*, Gallimard, 1977, p.113-124 ; Herbert Selby Jr, *Last Exist to Brooklyn*, 1957, pour la traduction française : Albin Michel, "10/18", 1970 ; Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Minuit, 1971 ; Gérard de Villiers, *Magie noire à New York*, SAS, Presses de la cité, 1988 ; Leonard Wallock, *New York 1940-1965*, Seuil, 1988 ; Stefan Wul, *Niourk*, Denoël, 1970.

RÉFÉRENCES MYTHOLOGIQUES : Antéchrist, Babel, Babylone, Chaos, Jérusalem Céleste, Ninive, Terre Promise

CORRÉLATS :