

**Dédales, carrefours et coïncidences : Paris et la mémoire dans
Pont de l'Alma de Julián Ríos**
**Intricacies, intersections and interconnections: Remembrance
in Paris according to Julián Ríos**

Laura Shine

Volume 45, Number 2, Summer 2014

Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le coeur des mortels

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1028981ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1028981ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Shine, L. (2014). Dédales, carrefours et coïncidences : Paris et la mémoire dans *Pont de l'Alma* de Julián Ríos. *Études littéraires*, 45(2), 109–119.
<https://doi.org/10.7202/1028981ar>

Article abstract

Can the deceased live on in a city through memories ? This is one of the questions raised by Julián Ríos in his 2010 *Bridge of Souls*. Woven around Princess Diana's accidental death in Paris, the Spanish author's novel cultivates her memory, ambling through a shattered city of ghosts. He takes a closer look at the French capital, recasting its symbols as *post-mortem* forms of life, all the while redrawing, redefining and "re-viewing" its topography.



Dédales, carrefours et coïncidences : Paris et la mémoire dans *Pont de l'Alma* de Julián Ríos

LAURA SHINE

31 août 2007. Emil Alia emménage à Paris ; il célèbre son arrivée avec deux amis dans une brasserie place de l'Alma. Ils attendent — en vain — l'arrivée d'un quatrième homme, un paparazzi aux trousseaux de la princesse Diana. En rentrant chez lui, Emil est témoin d'un grave accident dans le tunnel de l'Alma. Mais ce n'est que le lendemain qu'il apprendra que Lady Di et son compagnon, Dodi Al-Fayed, ainsi que leur chauffeur, Henri Paul, ont perdu la vie au cours de la nuit.

Cet accident, qui ébranle la planète entière, est le point de départ de *Pont de l'Alma* de Julián Ríos et le centre de focalisation d'une mosaïque narrative complexe et bigarrée¹. Paris devient une scène où pavanent des dizaines de célébrités mortes, comme la princesse, dans la Ville Lumière. Pendant ce temps, le narrateur et protagoniste Emil Alia s'intéresse aux mystérieux personnages qui se succèdent devant la Flamme de la Liberté, devenue un monument d'hommage à la royale défunte. Depuis sa fenêtre qui donne sur la place de l'Alma, il observe l'incessant cortège de visiteurs mortuaires qui affluent à Paris pour faire revivre Lady Di. Ici, la ville, loin de servir de simple toile de fond à cette histoire aux focalisations multiples, devient un réel intermédiaire pour les tentatives de remémoration des défunts. En plus de permettre une démultiplication et une imbrication des espaces-temps, Paris propose des auxiliaires de mémoire qui (re)donnent vie aux célébrités mortes en ses murs. Par le biais du texte, Julián Ríos donne sens à la ville, en convoquant les résonances des échos de ceux et celles qui y ont vécu ou y sont passés avant de revenir la hanter.

Un style dédalesque

D'entrée de jeu, le style de Julián Ríos déconcerte. L'écriture, véritablement dédalesque, est majoritairement constituée de phrases très longues, parfois de plus d'une page, entrecoupées de parenthèses, de tirets et de virgules, parsemées d'incises, d'ajouts et de digressions. Le lecteur, fût-il des plus attentifs, risque de s'égarer au détour d'une phrase à rallonges, d'un passage descriptif truffé de micro-récits, d'un subtil va-et-vient spatio-temporel. Cette sinuosité contribue à créer une

1 Julián Ríos, *Pont de l'Alma*, Auch, Tristram, 2010.

atmosphère mystérieuse, voire nébuleuse ; au diapason des revenants qui traversent l'histoire racontée, les nombreuses analepses qui hantent le texte lui donnent une dimension fantomatique.

La fragmentation des espaces-temps, qui s'imbriquent les uns dans les autres sans arrêt, contribue à brouiller les pistes de lecture, ainsi que le montre l'examen d'un extrait du premier chapitre de la seconde partie. Intitulée « Champs-Élysées », cette partie est consacrée à Camille. La jeune femme participe à une fête mystérieuse (et, on l'apprendra plus tard, imaginaire) à bord d'un bateau-mouche, le Champs-Élysées², qui vogue vers l'ouest sur la Seine. À bord, les fêtards sont déguisés en célébrités mortes à Paris³. Cet épisode fluvial, où se côtoient allègrement passé(s), présent(s) et futur(s), et où les diverses « strates » urbaines sont juxtaposées, est révélateur de la mouvance spatio-temporelle qui caractérise l'ensemble du récit. L'hétérochronicité de l'extrait conjugue trois temps principaux. La fête sur le bateau a lieu dans une sorte de présent où le temps perd à la fois toute dimension chronologique et toute épaisseur de durée, puisqu'il cristallise une multitude d'époques différentes dont les fêtards déguisés constituent les joyeux porte-parole. Pendant la soirée, Camille se remémore un après-midi de 1986 au cours duquel elle avait discuté, dans un café, avec un libraire et un ancien professeur surnommé Saint-André-des-Arts. Ce souvenir, qui renvoie à un passé précis, s'étale à son tour dans plusieurs micro-récits relatifs à des passés plus lointains lorsque les personnages évoquent des auteurs tels Joseph Roth et Ödön von Horvath. Enfin, une escapade dans les égouts constitue un présent distinct, en rupture avec celui du bateau. Camille fuit l'embarcation, entraînée par une fausse Lady Di en proie à une vague terreur ; elles s'enfoncent toutes deux dans les égouts pour tenter de semer des poursuivants mystérieux. Mais c'est peine perdue, car, arrivées au bout de leur trajectoire, elles sont incapables de soulever la plaque d'égout et doivent rebrousser chemin. Le temps reprend alors son « véritable » cours chronologique, au moment où les deux femmes retrouvent en quelque sorte la « vraie ville » et la « vraie vie », loin du bateau des fantômes au temps confus et multiple. Ces trois temps correspondent à trois lieux différents, trois espaces distincts mais complémentaires d'une même ville. Dans le premier cas, il s'agit d'un espace fluvial, la Seine. Comme le temps du bateau qui y vogue, cet espace est mouvant, tourbillonnant et sans cesse transformé, renouvelé. Dans le second temps, c'est l'espace « proprement » urbain qui est en cause, symbolisé par le café de la rue de Tournon, où Camille s'entretient avec ses interlocuteurs. En troisième lieu, l'escapade dans les égouts se déroule dans un espace suburbain, évocateur, depuis longtemps, d'un monde caché et inquiétant, tout particulièrement en art et en littérature. Il s'agit de trois

2 Au-delà d'une avenue parisienne bien en vue, les Champs Élysées sont, dans la mythologie grecque, le lieu où se retrouvent les morts vertueux pour y couler des jours paisibles pour l'éternité. Le nom est donc choisi à bon escient.

3 Il y a toutefois une exception : un travesti habillé en princesse Diana s'assoit à la table de Camille. Or, Lady Di n'est pas encore morte, puisque cette soirée a lieu près d'un mois avant le 31 août 1997. À la toute fin de l'extrait, elle se dirige d'ailleurs vers les flamboiements qu'elle distingue au fond du tunnel de l'Alma, apparemment incapable d'échapper à son tragique destin.

espaces-temps différents, mais rassemblés au sein d'une même ville, dont ils sont des parties distinctes mais complémentaires. Dans ce passage, le lien entre elles est assuré par la constance du paysage ononymique. Ainsi, pendant la croisière, dans l'espace fluvial, les ponts nommés les uns après les autres servent à « faire le pont » avec l'espace proprement urbain. De la même manière, dans les égouts, des plaques indiquent aux fuyardes les noms des rues sous lesquelles elles passent. De cette façon, la réalité externe — la ville elle-même — est curieusement recréée dans la profondeur des entrailles de la cité, et elle l'est avec une minutie remarquable :

[N]ous courions en remontant le quai vers la place de l'Alma. [...] Tout droit par l'avenue Montaigne, fit [Camille] à la Princesse, alors qu'elles passaient à toute vitesse devant la terrasse de Chez Francis [...]. En prenant la première rue à sa gauche, la rue du Boccador, elle esquiva entre deux voitures garées une ouverture d'égouts mal rebouchée. [...]

Heureusement il était facile de s'orienter car sur les murs de ciment des égouts étaient répétées les plaques avec le nom des rues sous lesquelles elles passaient, rue de la Trémoille, [...] rue Clément-Marot, [...] rue Pierre-Charron, [...] et elles manquèrent de tomber à l'eau, relativement transparente, en empruntant une planche qui enjambait la canalisation nommée rue Marbeuf. [...] La Princesse sortit en premier et avança d'un pas décidé par la rue du Boccador, continua ensuite par l'avenue Montaigne, se rappelant parfaitement le chemin, longea la petite place de la reine Astrid avec son mémorial [...] [Camille] pensa alors que la Princesse se dirigeait, à sa droite, vers la rue Jean-Goujon, mais elle continua tout droit et s'arrêta devant l'entrée du tunnel du pont de l'Alma [...].

Cette précision extrême s'avère à la fois un salut, qui permet à Camille et à la fausse princesse de ne pas s'égarer, et une malédiction, puisqu'elles ne peuvent échapper à la ville et à ses dangers, réels ou imaginés. Cette tentative de fuite est en effet une tentative ratée, puisque l'abîme où elles plongent les mène à un cul-de-sac : les fuyardes doivent rebrousser chemin et refaire surface par où elles sont entrées. Les personnages, tout comme le lecteur, ne perdent jamais le contact avec l'espace proprement urbain, sorte de matrice autour de laquelle et en référence à laquelle s'articulent les autres espaces. Dans ce cas comme dans bien d'autres, le contact inévitable avec la ville lance la suite du récit : à sa sortie des égouts, la princesse, désormais incapable d'échapper au sort qui l'attend, doit continuer seule son chemin vers la mort, vers les flamboiements qu'elle distingue dans le tunnel du pont de l'Alma. C'est ce destin à la fois tragique et mystérieux qui sera alors examiné sous toutes ses facettes par le reste du roman.

Le style fragmenté et labyrinthique ainsi que l'enchevêtrement spatio-temporel du récit donnent à la ville un visage multiple, qui met en lumière ses multiples rôles. La ville de *Pont de l'Alma* est source de création. Sa configuration, son état, ses usages servent d'appuis pour faire évoluer l'intrigue et pour multiplier les trames narratives. Dans l'extrait du bateau-mouche, par exemple, le café de la rue de Tournon tient lieu de parloir. Le libraire y relate la *Légende du saint buveur* et présente la biographie de son auteur, Joseph Roth ; le professeur Saint-André-des-Arts, qui le suit de près, fait écho aux histoires précédentes avec son *Inconnue de*

la Seine et la biographie du dramaturge Ödön von Horvath. Chacun de ces micro-récits, imbriqués dans le récit-matrice, fait progresser ce dernier en introduisant des références, des nuances qui sont reprises au fil du texte, notamment dans maintes tentatives de remémoration.

Comme en témoignent les références à Roth et à von Horvath, le paysage urbain est appréhendé en relation à des œuvres artistiques externes. Mais ces dernières — qu'il s'agisse, comme dans cet extrait, d'œuvres littéraires, ou comme ailleurs dans le roman, de peintures ou de photographies, par exemple — sont plus qu'un simple prisme destiné à observer la ville. Elles dialoguent réellement avec la cité, ont des effets directs et successifs sur elle, offrent des éléments qui participent à l'intrigue et la font évoluer. Les lectures, par exemple, sont source de pérégrinations dans la ville et stimulent l'imagination de personnages, qui prennent à leur tour la parole pour raconter une histoire dans un jeu de résonances infinies. L'espace urbain est ainsi perçu et façonné par la connaissance d'œuvres externes, qui contribuent à accroître la réticularité du récit. La ville crée les œuvres en même temps qu'elle est créée par elles. Dans cette logique « artialisante », le roman reconstruit la ville dont il s'inspire et procède en multipliant des rencontres et des coïncidences qui, loin d'être considérées comme des hasards, se voient accorder des raisons et des significations tangibles et bien réelles. Loin de constituer un simple décor, la ville est un personnage, un actant, une résonance, une interlocutrice.

Quelle vie après la mort ? Rémanences parisiennes

La question de la mémoire est au cœur de *Pont de l'Alma*. Souvenirs, récurrences, résurrections, présences de médiums sont autant de manifestations d'un désir de se remémorer, de comprendre *a posteriori*, de ne pas laisser se défaire les fils mémoriels qui relient au passé. Le roman suggère plusieurs pistes pour assurer la permanence du souvenir ; elles seront ici appelées des « rémanences » pour en souligner le caractère persistant et répétitif⁴. Plusieurs des auxiliaires de mémoire proposés par la ville, tels que le masque de l'Inconnue de la Seine, font figure d'intermédiaires physiques, de relais matériel avec le passé. D'autres font office de mémoire métaphorique : c'est le cas du culte des défunts ou de la transformation du souvenir en œuvre d'art.

L'Inconnue de la Seine baigne dans le mystère et les spéculations. À l'instar de nombreuses œuvres d'artistes et d'écrivains, le récit parle d'un véritable masque de plâtre qui aurait été réalisé à partir d'un cadavre anonyme, retrouvé dans la Seine⁵ (voir l'annexe). La relique est d'abord présentée comme un « supposé masque mortuaire [...] avec l'expression ineffable et le sourire de Joconde d'une adolescente hypothétiquement morte noyée dans la Seine au début du XX^e siècle ou à la fin

4 Le *Larousse* [en ligne] [<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/r%C3%A9manence>] définit, en effet, la rémanence comme étant la « persistance d'un état après la disparition de sa cause » ou la « propriété qu'a la sensation de persister quelque temps après que le stimulus a disparu ».

5 Bertrand Tillier, *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Éditions Arkhê, 2011, p. 17.

du XIX^e ⁶ ». Les innombrables suppositions et hypothèses qui planent autour de ce masque expliquent qu'il figure depuis plus d'un siècle dans de nombreuses œuvres, surtout littéraires⁷, et qu'il soit, selon le roman de Julián Ríos, aujourd'hui vendu à bon prix aux touristes allemands et anglais. *Pont de l'Alma* recense des auteurs qui en ont tiré des ressources créatrices, dont Aragon, Nabokov, Supervielle, Rilke et Ödön von Horvath. Si le récit s'inscrit ainsi implicitement dans cette lignée d'œuvres, il ne manque toutefois pas de souligner son caractère chimérique, puisque le narrateur affirme que « l'Inconnue de la Seine n'était en réalité ni petite sirène ni noyée, mais tout bonnement la fille de vif-argent du sculpteur avisé qui avait fabriqué ce masque en plâtre au début du XX^e siècle pour que les plus tendres familles d'Europe décorent leur petit salon de cette fausse relique nécrophile⁸ ». Source d'inspiration pour œuvres fictionnelles, « la belle noyée », comme l'appelle Bertrand Tillier, aurait une biographie officielle qui serait elle-même fictive et, par suite, conduirait à quelque déception ou déconvenue, si ce n'est au constat toujours déplaisant d'avoir été victime d'une imposture. Emil, en effet, brise à contrecœur l'illusion de son ami Aparicio en lui révélant ce qu'il dit être la « véritable » histoire de l'inconnue : « [J]e fus navré de le détromper⁹ », conclut-il.

Il n'empêche que le fantôme de l'Inconnue, quel qu'il soit, hante l'œuvre de Julián Ríos. L'énumération de nombreux suicides (réussis ou non) par noyade dans la Seine témoigne de cette fascination et révèle une facette très particulière de Paris. La Ville Lumière est traversée par la Seine et scindée en deux par elle en sorte qu'elle donne à la ville non seulement un axe de navigation et d'approvisionnement crucial, mais aussi une identité, un sceau. Dans *Pont de l'Alma*, l'importance des ponts, des traversées, des croisières atteste la spécificité d'une ville sectionnée par un incontournable cours d'eau — le titre même du roman est, à ce sujet, éloquent. Or, c'est souvent le caractère annihilant du fleuve qui est mis en évidence. Les

6 Julián Ríos, *op. cit.*, p. 59.

7 La première occurrence littéraire de « l'Inconnue » est fournie par l'auteur anglais Richard Le Gallienne dans *The Worshipper of the Image* [*L'Adorateur d'image*], œuvre écrite en 1898 et publiée en 1900. Le Gallienne possédait lui-même une copie du masque depuis quelques années. La supposée relique est ensuite devenue un item à la mode parmi les artistes du début du XX^e siècle et les touristes issus de la petite bourgeoisie. La tradition s'est poursuivie sous des formes qui dépassent le cadre littéraire. Des séries photographiques, dont une de Man Ray, ont donné lieu à de nouveaux moulages reproduits d'après image et enrichis de nouveaux détails absents de la version originale, en une sorte de dédoublement revu et corrigé de l'objet matériel. « l'Inconnue » est ensuite devenue la figure la plus embrassée au monde : elle a prêté ses traits au mannequin de plastique *Resusci Annie*, mis au point en 1960 par la société médicale Laerdal et utilisé dans le monde entier pour des cours de réanimation cardio-respiratoire. Enfin, son influence se fait encore sentir aujourd'hui : son visage orne la couverture du roman *A Habit of Dying* de D. J. Wiseman, paru en février 2011 (« That Image » [en ligne], *A Habit of Dying* [<https://ahabitofdying.wordpress.com/>]) ; un mois plus tard, la publication de *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine* de Bertrand Tillier confirme que ce mystère fascine encore (voir Bertrand Tillier, *op. cit.*, et David Phillips, « In Search of an Unknown Woman : l'Inconnue de la Seine », *Neophilologus*, n° 66 [1982], p. 321-327).

8 Julián Ríos, *op. cit.*, p. 187.

9 *Id.*

tentatives de suicide de la mannequin Litta¹⁰, d'une disparue anonyme vêtue d'une chemisette¹¹, de l'actrice Maryse Mourer¹², de Monet¹³ ou encore d'« un grand poète de langue allemande¹⁴ » sont évoquées. Le personnage d'Aparicio, pour sa part, songe à se jeter à l'eau lorsqu'il croit avoir tué sa maîtresse¹⁵. C'est lorsqu'il raconte cet épisode macabre que le narrateur, Emil, se désole de lui apprendre la « véritable » histoire de l'Inconnue, réitérant la force de cette filiation thématique qui relie le masque aux nombreux suicidés. L'Inconnue, qui n'est pas n'importe quelle inconnue mais spécifiquement celle de la « Seine » (ce repère géographique urbain est son seul caractère identitaire), sert ainsi de pivot central à la thématique de la noyade qui parcourt le roman.

La place centrale que L'Inconnue de la Seine occupe dans le panthéon des morts qui peuplent *Pont de l'Alma* se mesure à la multiplication des récits tissant autour de la « relique » une fiction plus ou moins crédible qui pallie l'absence de réelle biographie, laquelle multiplication vaut bien celle des masques vendus aux touristes et exhibés dans les salons bourgeois. Le souvenir de la jeune morte au sourire énigmatique est ainsi préservé, tant au plan physique¹⁶ qu'au plan métaphorique. Mais il importe surtout de noter que les innombrables légendes entourant sa vie et sa mort ne sont pas sans rappeler le culte mystique que vouent nombre de personnages du roman à une autre disparue : la princesse Diana. Cette dernière, si elle n'a rien d'une inconnue, n'en est pas moins le sujet des conjectures et suppositions les plus improbables. En effet, le roman met en scène les théories d'individus qui se relaient autour de la Flamme de la Liberté pour se rappeler les circonstances de son décès mystérieux. Les commentateurs, les publicistes, les écrivailleurs, les plumitifs les plus divers élaborent des récits autour de sa vie, de sa mort, de sa prétendue réincarnation. Ainsi, à l'instar de l'Inconnue, Diana devient le sujet de biographies plus ou moins véridiques, de récits et même — *Pont de l'Alma* en est la preuve éclatante — de fictions romanesques sophistiquées. Bertrand Tillier, dans sa monographie consacrée à l'Inconnue de la Seine, explique que le masque est à la fois « une œuvre sans auteur, un document historique, le symptôme d'une culture, en même temps qu'un objet mystérieux et troublant devenu mythique, dont

10 *Ibid.*, p. 16.

11 *Ibid.*, p. 171.

12 Mieux connue sous le nom de Martine Carol ; *ibid.* p. 191.

13 *Ibid.*, p. 210

14 *Ibid.*, p. 187. Il pourrait s'agir du poète Paul Celan, né de parents allemands, qui s'est jeté dans la Seine dans la nuit du 19 au 20 avril 1970 (Art Point France, « Paul Celan » [en ligne], *Amour de papier* [<http://www.artpointfrance.org/Diffusion/celan.htm>]).

15 *Id.*

16 Je souligne au passage que la « réincarnation » que permet le masque se manifeste aussi dans l'usage du déguisement — auquel le masque peut servir de synecdoque, étant l'élément qui camoufle le mieux l'identité de l'imposteur déguisé. Pendant l'épisode du bateau-mouche, l'importance du masque est ostensiblement soulignée alors que les fêtards s'évertuent à redonner vie à des personnalités disparues. Toutes ces célébrités sont mortes à Paris, et c'est sur son fleuve si caractéristique que se manifeste leur rémanence — ce qui souligne la capacité de cette ville, et de son fleuve, à solliciter la mémoire des illustres disparus.

les silences et les résistances sont indéfiniment interrogés¹⁷ ». Cette définition pourrait parfaitement convenir à la princesse de Galles, ou plutôt au culte quasi religieux que lui vouent ses adorateurs. Ainsi, l'on peut sans crainte évoquer un rapprochement artistique¹⁸ entre les deux femmes, dont la mort a donné vie à des légendes fécondes et créatrices. Bien après leur disparition, elles existent encore au carrefour des deux principales traditions mémorielles proposées par le roman, soit la survie métaphorique par le biais du récit et la préservation physique par la relique. Le culte qui s'installe autour de la Flamme de la Liberté, devenue un monument consacré à Diana, permet d'abord de rendre compte de cette nouvelle forme d'existence que la défunte acquiert par les innombrables histoires qui (re)donnent vie à sa mémoire. Hypothèses, messages à la morte et à l'au-delà, tracts, suppositions, récits et paranoïas s'entrelacent autour de la sculpture. Ensuite, si la pratique du masque mortuaire, courante au tournant du siècle dernier, n'a plus cours de nos jours, il n'empêche que la disparue se réincarne sous une forme matérielle dont les spécimens abondent dans *Pont de l'Alma* : la photographie. Photographes et paparazzis occupent, en effet, une place très importante au sein de l'œuvre ; plusieurs d'entre eux s'intéressent de très près à la princesse de Galles, produisant des « témoignages » durables sur toutes les facettes de son existence, jusqu'aux derniers moments de son agonie¹⁹. Après sa mort, à défaut d'avoir réussi à l'immortaliser avant qu'elle ne disparaisse prématurément, le photographe-paparazzi Carrión va jusqu'à collectionner des clichés des « adorateurs » de Lady Di qui se succèdent autour de la Flamme en sa mémoire — élevant au carré, en quelque sorte, le principe du souvenir photographique, en une manière de mise en abyme de la rémanence matérielle.

Ville de signes, ville de sens

L'Inconnue noyée et Diana Spencer ont une valeur exemplaire : Paris est le lieu par excellence de la rémanence des disparus en raison de la richesse des formes et des lieux de mémoire qu'elle propose. La ville permet aux disparus de se réincarner « physiquement ». Mais elle étaye aussi une réincarnation plus métaphorique : celle qu'opère la littérature. Car c'est bien cette dernière qui réussit à intégrer, par le biais du récit, tous les modèles et lieux mémoriels envisagés²⁰.

Masques mortuaires et déguisements, photographies, hommages ou encore récits plus ou moins fictionnels sont autant de manières de renvoyer aux disparus, à ceux qu'on ne voit plus, à ce qui nous échappe. Autant de signes à comprendre, à déchiffrer, à remotiver — un masque mortuaire ou une photo de Diana ne signifient que peu de chose si l'on ignore à qui et à quoi ils renvoient. À l'instar des psychophonies transmises par les morts et captées dans le roman par un médium, Mme Crama, sur son transmetteur radio, certains messages demandent une forme d'interprétation ou, du moins, une vigilance particulière qui dépasse la

17 Bertrand Tillier, *op. cit.*, p. 15.

18 Ou une de ces « fausses coïncidences » lourdes de sens que Ríos affectionne.

19 Julián Ríos, *op. cit.*, p. 19.

20 Une reproduction du premier daguerréotype est même incluse à la page 167, comme pour prouver que la littérature peut aussi faire sienne la mémoire photographique.

simple constatation. Comme nous exhorte à le faire Pierre Sansot dans « Rémanences et recommencements de la ville », il nous incombe de jeter un regard nouveau sur ce qui nous entoure, d'être attentifs aux sens multiples et parfois dissimulés que charroie la vie urbaine. Pierre Sansot explique que « [n]otre familiarité avec les choses en vient à cacher l'énigmatique complicité que nous entretenons avec elles²¹ ». Or, accepter de suivre les pistes mémorielles que propose Paris par le biais de l'écriture, c'est renouer avec une des formes de cette « énigmatique complicité », avec une réalité qui échappe parfois à l'entendement. C'est reconnaître qu'un masque peut dissimuler un imposteur, qu'un leurre peut en cacher un autre, qu'une image peut brancher sur un souvenir, qu'un signe peut se voir accoler des signifiés inattendus. C'est ainsi que, dans *Pont de l'Alma*, narrateur et personnages se laissent aller en toute complicité à un étrange et curieux jeu mystique.

À l'instar de l'observateur idéal de Pierre Sansot qui, après une longue absence de la ville, voit ses sens « aiguisés au point de délier [son] esprit²² », Emil aborde Paris avec l'enthousiasme d'un étranger qui s'y installe pour une période courte et intense (dans son cas, une année). Sans cesse attentif aux images et aux symboles, il donne « sens » à la ville, conjugue les trois acceptions de ce mot : direction, sensation et signification.

Le sens « directionnel » est au cœur du roman. Dès l'abord, le titre laisse lui-même entendre l'importance des repères géographiques. Le lecteur est ensuite promené dans Paris au fil des noms de rues, de places, de ponts, de monuments, souvent signalés avec une méticulosité remarquable. Comme cela a déjà été souligné, le paysage odonymique est abondamment détaillé, et cette précision directionnelle s'avère parfois une planche de salut pour les personnages²³. De manière semblable, tout au long du roman, l'espace urbain est minutieusement décrit et les innombrables repères géographiques permettent de situer parfaitement les personnages dans leur environnement.

Paris est également perçu et saisi par le biais de l'expérience sensorielle. Les stimuli visuels sont particulièrement présents ; la ville est inventoriée et décrite dans ses moindres détails. Si les auxiliaires visuels, nous l'avons vu, abondent — sculptures et moulages, photographies et peintures occupent une place prépondérante —, les autres sens ne sont toutefois pas en reste. La douleur physique, le froid et l'inconfort sont le lot de nombreux personnages blessés ou tués dans des accidents de voiture, tentés par le suicide dans la Seine ou encore victimes de violence. À quelques reprises, les sensations olfactives sont mises de l'avant : fuyant par les égouts, Camille et le travesti doivent rebrousser chemin car « la Princesse ne support[e] pas la légère odeur de décomposition²⁴ ». En ce qui a trait aux stimuli auditifs, les psychophonies retransmises à grands cris par Mme Crama en sont sans doute les plus spectaculaires et les plus significatives. Le goût, enfin — principalement celui des alcools de tout

21 Pierre Sansot, « Rémanences et recommencements de la ville », dans François Guéry (dir.), *L'Idée de la ville*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 169.

22 *Ibid.*, p. 172.

23 Tout comme pour le lecteur, parfois désorienté par la prose dédalesque de Ríos.

24 Julián Ríos, *op. cit.*, p. 69.

acabit – est également mobilisé de façon régulière. Le concert de stimuli sensoriels inventoriés par le narrateur fait de la ville une éveilleuse de sens.

C'est enfin un ensemble de significations qu'Emil lit et comprend dans son environnement parisien. Au-delà des repères géographiques et des stimulations sensorielles, le monde qui l'entoure renvoie à un signifié qui le transcende. Les signes proposés par la ville, linguistiques ou autres, sont sans cesse remotivés, dotés d'une signification nouvelle, déterminée par la situation ou le moment. Lieux urbains et noms de personnages s'entremêlent : le professeur Saint-André, par exemple, est surnommé Saint-André-des-Arts, en référence à la rue du même nom. La dame qui loue son appartement à Emil se nomme Alma, tout comme la place sur laquelle s'ouvrent les fenêtres de sa demeure. Les noms de villes sont animés sémantiquement de la même manière : Enfer, où le peintre Mons possède un atelier, « n'est pas une blague ou une de ses inventions²⁵ », puisque l'artiste revendique le sens littéral cette dénomination ; Toulouse, prononcé à l'anglaise (*too loose*, « trop lâche ») ou à l'espagnole (*tu luz*, « ta lumière ») devient tour à tour un lieu de sépulture à la terre légère pour le photographe Carrión et un hommage à son esprit lumineux, après sa mort en ville dans un accident de voiture. Par ces remotivations libres des signes, les noms de lieux sortent de leur fonction topographique et la ville, dans son ensemble, devient un immense tissu polysémique.

Mais d'autres types de signes urbains sont l'objet du même traitement. Avant de quitter la ville qui l'a hébergé pendant un an, au cours duquel il a observé le culte de Diana sous toutes ses facettes, Emil revisite les trois cafés qu'il a les plus fréquentés, Le Grand Corona, Chez Francis et le Bar-Tabac de l'Alma. Il note à cette occasion que les trois établissements forment un triangle dans l'espace, comme le delta de l'alphabet grec et l'initiale de la princesse. Les lieux de socialisation quittent ainsi leur rôle ordinaire et deviennent eux-mêmes de véritables signifiants en attente de réinvestissements de sens qui pourraient permettre de mieux appréhender la ville et, surtout, de l'ouvrir à des lectures créatrices. Le risque est alors de basculer dans une manière de paranoïa herméneutique où tout ce qui entoure le citoyen devient dorénavant signifiant, mais ce risque est assumé au nom d'une conception de l'existence qui associe l'inévitabilité de la mort et la liberté du jeu. À preuve, la lettre « d », formée d'un croissant de lune adossé à l'antenne de la tour Eiffel, est comprise comme une apparition prémonitoire de l'initiale de Diana, quelques heures avant sa mort. Emil se désole de n'avoir pas compris ce signe annonciateur²⁶. Le mémorial de la reine Astrid devient quant à lui la trace d'un avertissement jadis ignoré, dont l'importance est soulignée à plusieurs reprises²⁷, du fait qu'elle mourut comme la princesse Diana dans un accident d'automobile. La statue de celle qui fut princesse de Suède est située aux abords de la place de l'Alma, tout près de la Flamme de la Liberté et de la scène de l'accident fatal de Diana. Pour Emil, il ne peut s'agir d'un simple hasard. Les exemples se succèdent ainsi tout au long du roman pour montrer que la ville, loin de ne constituer qu'un paysage statique, est

25 *Ibid.*, p. 17.

26 *Ibid.*, p. 9.

27 *Ibid.*, p. 69 et 261.

au contraire un réservoir infini de sens et de significations pour qui sait regarder et se laisser, lui aussi, « délier l'esprit ».

Avec *Pont de l'Alma*, Julián Ríos tisse un roman complexe où la ville de Paris vibre de l'écho multiple des défunts. La narration dédalesque et la fragmentation du récit permettent une imbrication des espaces-temps au creux de laquelle s'installent fantômes et revenants, tandis que les auxiliaires de mémoire, tant matériels que métaphoriques, offrent une surface de résonance aux voix des disparus. Qu'il s'agisse des pratiques au goût du jour ou de la litanie des morts parisiennes, rien n'est abandonné au hasard. En ville, tout « signifie ». Il faudrait une étude plus longue que celle-ci pour le faire valoir de façon raisonnablement complète. De nombreuses caractéristiques de la mémoire complexe, dont la ville est à la fois la dépositaire et la catalysatrice, restent en effet à examiner. La photographie, les psychophonies retransmises par Mme Crama, dont le nom est déjà tout un programme, la résurrection spirituelle des grands passants, les récits toujours mouvants et renouvelés des adorateurs de la princesse, l'insistant motif du « pont » appelleraient des analyses détaillées, car ces auxiliaires mémoriels exercent un rôle perpétuel de médiateur, que ce soit sous les ponts et au détour des rues parisiennes, comme si Paris reposait en équilibre instable entre désincarnation et réincarnation.

Références

- ART POINT FRANCE, « Paul Celan » [en ligne], *Amour de papier* [<http://www.artpointfrance.org/Diffusion/celan.htm>].
- LE GALLIENNE, Richard, *The Worshipper of the Image [L'Adorateur d'image]*, London/New York, John Lane, 1900.
- PHILLIPS, David, « In Search of an Unknown Woman : l'Inconnue de la Seine », *Neophilologus*, n° 66 (1982), p. 321-327.
- RÍOS, Julián, *Pont de l'Alma*, Auch, Tristram, 2010.
- SANSOT, Pierre, « Rémanences et recommencements de la ville », dans François GUÉRY (dir.), *L'Idée de la ville*, Seyssel, Champ Vallon, 1984, p. 164-178.
- TILLIER, Bertrand, *La Belle Noyée. Enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*, Paris, Éditions Arkhê, 2011.

Annexe

L'Inconnue de la Seine



Source : Wikimedia Commons [[http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconnue_de_la_Seine#mediaviewer/File:L%27inconnue_de_la_Seine_\(masque_mortuaire\).jpgl](http://fr.wikipedia.org/wiki/Inconnue_de_la_Seine#mediaviewer/File:L%27inconnue_de_la_Seine_(masque_mortuaire).jpgl)].