

Lucie BERTON

**Les romans du cycle des villes dans l'œuvre de J.M.G. Le Clézio
Ébauche d'une réflexion sur l'homme dans la ville : la micromanie**

L'œuvre de Jean-Marie Gustave Le Clézio, prolifique et régulière depuis plus de trente ans, se découpe en plusieurs cycles très distincts. Le premier cycle (ce mot est un terme essentiel à l'œuvre le clézienne) concerne l'homme dans la ville ; période qui nous intéresse ici et qui annoncera deux autres périodes : le cycle des romans du désert puis celui des romans de la mer. Nous ne retenons dans cette classification que l'aspect romanesque de l'œuvre, les essais - presque aussi nombreux que les romans - faisant l'objet d'une étude particulière. Progressivement, Le Clézio fera s'interpénétrer ces différents thèmes ; pour autant, ce premier cycle que l'on pourrait également intituler "le cycle de l'apprentissage" (celui de l'écrivain, du jeune homme Le Clézio - l'auteur nommé "Jeune Homme Hogan" l'un de ses personnages - et celui enfin de la genèse du personnage qui se perpétuera dans toute l'œuvre à venir), ce premier cycle donc est exclusivement consacré à la ville. Sept romans fileront ainsi la métaphore de la ville-dévoreuse, la ville-Moloch, la ville-jungle. Condamnation du "monde moderne" que l'on peut juger aujourd'hui dérisoire, presque caricatural mais qui s'inscrit pleinement dans une époque charnière en France : la transition des années soixante. En effet, tous ces romans ont été publiés entre 1963 et 1971. L'intérêt de ce cycle des villes réside essentiellement dans le regard halluciné du protagoniste, qui tente en vain de fuir un monde précisément menaçant et qui, vaine prétention, se mesure à la puissance des géants (titre de l'un des romans de ce cycle). Un univers que l'on a souvent, et à juste titre, rapproché de celui de Michaux.

La présente étude n'a de prétention que celle de l'ébauche d'une réflexion, non aboutie encore. Une analyse en voie de développement.

Nous nous sommes attachée à étudier ici un point récurrent dans l'œuvre : la micromanie. Nous verrons ainsi, telle une mise en abyme, comment le personnage le clézien, à la poursuite d'un monde à sa mesure - traduire en langage le clézien par manipulable - tente de réduire la ville en ville-appartement tout d'abord, puis en ville-aire de jeu pour enfin plonger, définitivement, dans une ville-dessin.

Quitter, en somme, l'univers tri-dimensionnel pour s'enfermer dans un autre monde, clos, de l'image picturale bi-mensionnelle.

Les éléments d'un "petit monde"

Le personnage ne pose pas sur le monde un regard simplement affolé : ayant vu le "chaos" régnant sur la ville, il apprend à regarder encore différemment, de manière plus destructurante. Il octroie à son regard les pleins pouvoirs ; et ce

regard va maintenant s'ingénier à transformer, encore, matériellement ce qu'il touche.

Le voyant (un voyant à la Rimbaud : soumis à "l'obligation" de voir les choses) exige du monde qu'il devienne moins effrayant et plus facilement accessible : il le transforme donc en un univers fini, et réduit. Puisque le monde alentour ne le satisfait pas, il se crée son propre univers de jeu, aux règles personnelles. Il s'enferme dans un autre espace.

Cette faculté, que tous les personnages possèdent avec plus ou moins de grâce, Adam Pollo la définit dans *Le Procès-Verbal*. Une analyse d'une lucidité terrifiante de son propre comportement : Adam explique aux médecins de l'hôpital ce qu'ils nomment sa "folie". Il est porté par la lucidité des derniers instants de vie (vie sociale s'entend) et, avant de s'enfoncer irrémédiablement dans le repos pérenne de son exclusion de la vie des hommes, il donne cette explication, précieuse, de son comportement et de celui de tous les personnages le cléziens :

(...)Je pense –ils [les enfants] veulent– ils cèdent facilement à des besoins d'ordre purement égocentriques –anthropomorphiques. Ils cherchent un moyen de s'introduire dans les choses, parce qu'ils ont peur de leur propre personnalité. Tout se passe comme si les parents leur avaient donné un désir de minimiser. Les parents chosifient leurs enfants –ils les traitent en objets poss– en objets qu'on peut posséder. Ils donnent cette psychose de l'objet à leurs enfants. Alors il arrive que ces enfants aient peur de la société, de la société des adultes, parce qu'ils sentent confusément qu'ils y sont d'égal à égal. C'est cette égalité qui leur fait peur. Ils doivent jouer un rôle. On attend quelque chose d'eux. Alors ils préfèrent battre en retraite. Ils cherchent un moyen d'avoir une société à eux, un univers un peu –heu, mythique– un univers ludique où ils sont de pair avec les matières inertes. Ou plutôt, où ils sentent qu'ils sont les plus forts. (...)¹

Nous avons tenu à reproduire ici dans sa quasi intégrité le "procès-verbal" de sa folie, de sa névrose et c'est lui, premier personnage du premier roman du jeune Le Clézio (il a alors 23 ans lors de la publication du *Procès-verbal*) qui définit ce que seront tous les personnages des romans à venir... Cette attitude, pour le spécialiste psychiatrique qui écoute parler Adam - et qui lui aussi dressera le "procès-verbal" de la folie de son patient - est nommée, cliniquement et sèchement : *la micromanie*.

Chez Le Clézio, cette notion de réduction du monde à sa mesure est un élément capital, et récurrent. Le personnage se défait du monde, pour tenter une nouvelle élaboration de l'espace, dont il serait le centre, parfaitement régnant.

a) L'espace réduit de la ville

La première étape dans le processus de réduction consiste à s'isoler de la ville en la dominant. C'est toujours le regard qui mène le jeu, accessible à tous. Le voyant se met en retrait, et pose sur le monde un œil parfaitement extérieur, lointain. Il marque ainsi sa différence en affirmant son droit à l'*individualité*.

¹ J.M.G. LE CLÉZIO, *Le Procès-verbal*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1963, p. 220-221.

Lorsqu'il domine la ville du haut d'une tour, ou d'une colline, il marque sa solitude du sceau de la volonté de ne pas appartenir.

Celui qui monte en haut d'une tour, ainsi, une nuit, et qui ose regarder cette ville et toutes les autres avec (...). Est-ce qu'il n'est pas plus loin encore que s'il regardait la terre du fond de l'espace, à travers le hublot de l'espèce d'obus plaqué or ?²

Cette attitude de retrait est fréquente dans l'œuvre : on la retrouve dans tous les ouvrages consacrés à la ville, ainsi que dans *Printemps et autres saisons* et *Voyages de l'autre côté*.

Ces personnages regardent ainsi la ville, « le monde d'en bas » (métaphore souvent reprise), espérant par ce recul et ce détachement saisir l'élément essentiel qui leur échappe quand ils sont mêlés aux autres, dans le tourbillon citadin.

Cependant, et nous nous en doutions, cette impression de paisible solitude est éphémère : il y a toujours un moment où la bulle de l'illusion éclate, et où le personnage éprouve de nouveau la sensation d'étouffement. Dans ce premier cycle, il est toujours question d'un temps haché, morcelé ; rien n'est jamais envisageable dans la durée (différent en cela du cycle du désert). Revient la fuite, pour échapper une nouvelle fois à l'appétit de la ville : « On était en sécurité provisoire, en haut de cet immeuble. Le flot de l'agitation vous cernait peu à peu, sans en avoir l'air.³ »

Même ainsi protégé, parce qu'exclu volontaire, le personnage subit la puissance infernale du monde qu'il domine du regard. Il est prisonnier, et la seule chose qu'il puisse espérer dompter serait sa propre peur. Mais il lui est difficile de la cerner, n'étant jamais vraiment seul, face à lui-même. Le monde d'en bas veille à ce que le silence et la solitude ne soient qu'un rêve inaccessible ; ils sont impossibles à atteindre. En effet, « comment peut-on être seul dans le déchaînement ? »⁴

Le monde s'éloigne, il est transformé en une espèce de décor, où plus rien n'a de réalité. La ville est devenue un enfer métallique à l'échelle réduite. Un monde de la technique, fait de matière : « La terre est une plaque de goudron, l'eau est de la cellophane, l'air est en nylon. Le soleil brille au centre du plafond d'isorel, avec sa grosse ampoule de 1 600 watts.⁵ »

Un monde devenu un territoire sans vie, fait de matière. Plus rien d'autre n'existe aux yeux du personnage, halluciné, rien d'autre que ce monde dévoré par lui-même. Un univers qui se nie, fait de matière créée par les hommes, où ont disparu les notions de rêve et d'imaginaire. Rien de fluide dans la pensée de ce « nouveau monde ». La matière a tué le rêve qui faisait des hommes des êtres vivants, et elle s'applique maintenant à les digérer en leur ôtant toute forme de pensée.

² J.M.G. LE CLÉZIO, *Le Livre des fuites*, Paris, Gallimard, 1969, rééd. coll. L'Imaginaire, mars 1990, p. 120.

³ J.M.G. LE CLÉZIO, *Le Déluge*, Paris, Gallimard, 1966, rééd. mars 1989, p. 123.

⁴ J.M.G. LE CLÉZIO, *La Guerre*, Paris, Gallimard, 1970, rééd. coll. L'Imaginaire, janv. 1992, p. 8.

⁵ *Ibid*, p. 31.

Le visionnaire s'est installé dans l'irréalité la plus absolue : il ne peut plus espérer bouger dans ce monde devenu tranchant et pur. Un monde qui se définit comme étant « (...) l'enfer et le paradis sur le même lieu ». ⁶

Il est plongé en enfer –dans le monde moderne– mais il atteint presque le cœur de la matière : le paradis. Il s'est extrait du chaos, comme de la réalité qu'il aspirait rejoindre. Une réalité qui n'existe pas.

Mise en abyme enfin de cet univers que le protagoniste tente de plier à sa délirante volonté de puissance : la ville-appartement. Puisque tout est matière, fabrication, l'illustration la plus éloquente de ce monde halluciné est en effet l'espace de l'appartement, créé par l'homme pour l'homme. Le monde sera peut-être ainsi à sa mesure, pense-t-il.

Le soleil, ce « rond blanc indestructible », effrayant dans sa puissance parfaite et sa domination immobile est comparé très souvent à une ampoule électrique. Cette métaphore se retrouve régulièrement : à chaque fois que le personnage est en proie à la peur, cette peur panique d'avoir à disparaître. Il regarde autour de lui, et sous l'action de ce regard, le monde urbain se réduit, devient presque inoffensif, et la boule de feu qui semblait vouloir l'écraser tout à l'heure devient un simple accessoire de confort.

Or, dans *Les Géants*, J.M.G. Le Clézio avoue, par le biais de Tranquilité, la terreur qu'il éprouve face à l'électricité. Le titre initial de ce roman était d'ailleurs un espace blanc. Un titre sans mots. Cet éclair, nous en connaissons la signification en lisant cette phrase : « L'électricité a son signe, et c'est le signe de la peur. ⁷ »

Les Géants est le roman de la peur. Elle s'est infiltrée partout, insidieuse. L'électricité a envahi le monde de la modernité. Plus d'espoir de paix possible (le personnage est en état de guerre permanent), ni dans le dehors, ni au dedans des tanières ou des chambres : le soleil-ampoule électrique devient une menace, et dans chaque chambre règne la "fée", suspendue au bout d'un long fil noir. Aucune cachette n'est suffisamment hermétique pour assurer une protection efficace à celui qui semble de plus en plus profondément touché par la paranoïa, le délire systématisé et lucide. Se sauver revient alors, unique voie de salut, à se glisser hors du monde.

Toutes ces rues sans fin, ces immeubles écrasants, le personnage les transforme, dans son travail de contemplation délirante et lucide, en une ville-appartement. Un lieu aux limites déterminées, et clos sur lui-même. C'est un regard de plus en plus schématique qui s'élabore, la quête d'un monde organisé autour de soi, que l'on pourrait enfin posséder. Ce principe d'organisation se répète chez Le Clézio, mais c'est dans "L'Homme qui marche" que nous le trouvons de la manière la plus aboutie qui soit :

(...) il fallait marcher, comme on marche dans son appartement, dans des rues-couloirs, dans des avenues-salles à manger, à travers des places-chambres, des impasses-baignoires, des quais-cuisines, autour de maisons-tables, de maisons-lits,

⁶ J.M.G. LE CLÉZIO, *Terra Amata*, Paris, Gallimard, septembre 1967, p. 237.

⁷ J.M.G. LE CLÉZIO, *Les Géants*, Paris, Gallimard, 1971, p. 196.

*d'immeubles-fauteuils, de squares-tapis, de fontaines-WC, de kiosques-malles. Parce que c'était la seule façon de circuler dans une ville bien à soi.*⁸

C'est bien cela qui fait que le personnage est un exclu définitif : il ne cherche pas à s'intégrer, mais à posséder ce qui l'entoure. Il dit chercher une place, mais cela signifie en fait qu'il veut être dans le monde un "possédant".

Comme souvent chez Le Clézio, les dialogues insignifiants en apparence qui s'établissent quelquefois entre le personnage principal et un habitant, révèlent plus de choses qu'il n'y paraît. Ainsi, les propos de Besson adressés au marchand de journaux aveugle dans *Le Déluge* prennent un tout autre sens :

« *Il y a des jours, quand même où vous devez en avoir assez.* » [Besson]

« *Ça oui (...). Mais si je m'absentais trop souvent, on prendrait ma place.* »

« *C'est difficile d'avoir une place ?*

« *Oui, c'est difficile (...)* »⁹

Trop souvent absents au monde, les personnages ne peuvent espérer une place...

b) Une aire de jeu.

Le personnage réduit encore et encore ; il fait de la ville une vaste aire de jeu, comme un enfant qui s'approprie l'espace pour étendre son pouvoir. L'état d'enfance est sacré (voire sacralisé dans les romans du désert et de la mer) chez Le Clézio : c'est à cette époque de leur vie que les êtres humains ont la capacité d'être hors du monde, dans un univers personnel, peuplé de jeux qu'ils se créent. Maintenir un état d'enfance est capital, et s'oppose au monde des responsabilités des "adultes". En 1986, donc à une date bien postérieure à celle des romans de la ville, Le Clézio avoue : « C'est vrai que je sens en moi ce refus de l'insertion dans le monde de l'efficacité qu'est le monde des adultes.¹⁰ »

Un refus qu'il éprouvait lors de ses années de jeunesse – lorsqu'il écrivait ces romans du rejet de la ville – dont il ne s'est jamais défait. Ses personnages seront toujours à son image : refusant l'insertion dans le monde sérieux des adultes.

Le personnage que nous étudions ici veut jouer avec le monde, et comme l'écrit Le Clézio dans *L'Extase matérielle*, « les jeux sont innombrables » dans la ville. Comme Adam dans *Le Procès-Verbal*, on peut établir un jeu de piste, et rechercher les signes du passage d'une amie. La ville n'est plus cette immense inconnue qui effraie, mais un jardin d'enfants, dans lequel le personnage se sent en sécurité : « [Adam] était content de vivre dans un univers modèle réduit, bien à lui, que mille jeux divers occupaient.¹¹ »

Le personnage-enfant devient ainsi le maître, il domine, et il n'est plus seulement celui qui subit. Mais la quête reste identique ; il va donc s'appliquer à

⁸ J.M.G. LE CLÉZIO, "L'Homme qui marche" in *La Fièvre*, Paris, Gallimard, 1965, rééd. coll. L'Imaginaire, p. 117.

⁹ *Le Déluge*, p. 111.

¹⁰ *Le Magazine Littéraire*, entretien de Pierre Maury avec J.M.G. Le Clézio, n°230, mai 1986.

¹¹ *Le Procès-verbal*, p. 111.

trouver les signes presque invisibles qui pourraient le conduire au centre de la matière. Ce "jeu des signes" est vital : « C'est ça que je cherche Monsieur X. Je cherche les mots et les signes qui peuvent m'aider à survivre.¹² »

Ils jouent comme le font les enfants : avec tout le sérieux dont ils sont capables, convaincus que la moindre faute serait fatale.

Regarder les signes, l'infiniment petit, permet de se maintenir en vie, c'est-à-dire en langage le clézien lucide. C'est éviter le risque de se noyer dans le monde des préoccupations des adultes, de porter les mêmes œillères. De plus, personne ne prend le temps ni l'attention nécessaires pour regarder vraiment les choses ; le voyant dans la ville est donc le seul à les posséder du regard. Cette possession est importante : elle le définit comme étant une individualité. « C'est bien d'avoir un paysage à soi, des objets, des petits signes, des taches, des événements miniatures qu'on peut observer et comprendre. Ça vous oblige à être conscient.¹³ »

Ces signes, tout le monde les voit, mais personne ne les regarde vraiment. Ils nous entourent ; ils sont les scories du monde moderne, et ont, de ce fait, pour le personnage une valeur presque ethnographique en plus de ce qu'elles révèlent de la "guerre." Ces signes, invisibles pour ceux qui refusent de voir le monde, ce sont « (...) les boîtes d'allumettes vides, les excréments, les crachats, les cailloux, les épingles à cheveux, les tickets d'autobus. »¹⁴

Ils sont tout ce que les hommes laissent derrière eux, mais qui les révèlent. D'autres signes sont à découvrir : ce sont eux qui confirment l'état de guerre, qui ancrent les personnages plus profondément dans leurs convictions. Ce sont eux aussi qui entretiennent la peur. « Je sais que la guerre a commencé. Je suis un de ceux qui le savent, et c'est pour cela que j'ai peur de marcher dans les rues. Il y a tellement de signes partout. Comment les ignorer ?¹⁵ »

Nous avons cité ici deux extraits de *La Guerre* parce que c'est dans ce roman que la psychose guerrière est la plus marquée. Néanmoins, cette recherche des signes dans la ville est propre à tous les romans et nous pouvons y déceler des indices identiques, de manière plus diffuse.

Le jeu n'est pas paisible. Vivre, dans les ouvrages de Le Clézio, se définit par cette ambivalence : dominer, ou être dominé. Lorsque le personnage, entré dans l'état d'enfance, domine son monde, il devient irrémédiablement un despote. L'attitude de Chancelade enfant dans *Terra Amata* (Chapitre "Je suis né", page 18 à 27) est symbolique. Ayant un pouvoir de vie et de mort sur les doryphores qui peuplent sa grille-ville, il entre dans une logique de destruction. Cette grille sur laquelle il règne en tyran est la métaphore de la ville dans laquelle lui-même est enfermé, et ce pouvoir meurtrier qu'il exerce est identique à la force du "destin" qui l'empêche de s'enfuir. Il se fait "Maître" de ce monde, comme ceux qui le maintiennent écrasé dans la ville. Il n'y a pas de paix.

¹² *La Guerre*, p. 192.

¹³ J.M.G. LE CLÉZIO, *L'Extase matérielle*, Paris, Gallimard, 1967, rééd. Folio Essais, déc. 1992, p. 58.

¹⁴ *La Guerre*, p. 141.

¹⁵ *Ibid*, p. 235.

La douceur n'est pas enfantine ; défait de toutes les barrières morales qui pouvaient contenir sa violence, l'homme-enfant laisse exploser sa joie instinctive de la destruction. Il se venge de la domination qu'exerce sur lui la ville, il se venge sur son monde, parce qu'il ne peut le faire sur celui qui le cerne. Les propos d'Adam que nous avons cités préalablement¹⁶ au sujet de la micromanie prennent tout leur sens.

Mais il lui faut aller encore plus loin, puisqu'ici règne la violence (celle qu'il a instaurée...). Vivre dans une aire de jeu, c'est encore avoir trop d'espace déstructuré autour de soi ; le personnage s'enferme alors dans un abîme plus profond : il tâchera de vivre dans la représentation du monde, une représentation cadrée, bi-dimensionnelle : celle du dessin.

c) Enfermé dans le dessin.

En lisant le titre de ce chapitre de *Terra Amata*¹⁷, le lecteur est tenté de crier, une nouvelle fois, à la contradiction : comment celui qui cherche à toujours franchir les espaces peut-il vouloir vivre dans un dessin, *enfermé* dans un dessin ? Le Clézio dans *L'Extase matérielle* reconnaît lui même cette contradiction, sans chercher pour autant à nous en fournir une explication : « J'aperçois aussi cette contradiction : ma liberté a besoin de cadres et de prisons (...)»¹⁸

Chancelade préfère être libre dans un espace qu'il puisse maîtriser plutôt que perdu dans l'immensité du déchaînement urbain. S'enfermer dans le tableau de la ville, dans la représentation du monde, c'est affirmer une fois encore sa non-appartenance. Puisque la ville le rejette, le personnage se construit une image de la ville qui lui correspondrait. Nous parlons ici de Chancelade, mais ce trait est également typique des autres personnages. Ils font de leur vie un jeu, s'opposant au monde des adultes ; leur vie se résume à cette boutade, désespérément drôle : « Tu vas au travail dans des bureaux de cuir. Et moi, pendant ce temps-là, je vis dans un dessin. »¹⁹

Ces hommes et ces femmes s'inscrivent dans un espace et dans un temps qui n'existent pas. Lorsqu'ils sont dans ce monde virtuel, cet univers hors réalité qui fait songer à la planète du Petit Prince de Saint-Exupéry, ils semblent goûter enfin à la sérénité. Rien ne bouge, il n'y a plus de hasard, ils vivent dans leur désir.

Une homogénéité parfaite s'inscrit entre tous les personnages. Devenus les maîtres de leur existence, ayant réussi à atteindre le bout de leur obsession ethnocentrique, ils sont en paix. Ils ont plongé dans le dessin de leur exclusion ; ils y sont bien :

¹⁶ Voir *Le Procès-verbal*, p. 220.

¹⁷ *Terra Amata*, p. 48.

¹⁸ *L'Extase matérielle*, p. 53.

¹⁹ *Le Livre des fuites*, p. 230.

*Tout ça était très bien. François Besson était à l'abri à l'intérieur de son petit dessin calme, cerné par un cadre.*²⁰

*La jeune fille [Bea B.] vit à l'intérieur du tableau qu'elle est en train de créer (...)»²¹
Vingt-quatre heures d'arbres et de silences, je suis pris dans la bande-dessinée de mon choix.²²*

ou encore :

*Il n'y a plus rien de vraiment incohérent, plus rien de sauvage. On dirait que le monde a été dessiné par un enfant de douze ans.*²³

En vivant ainsi dans le dessin, le personnage touche sans cesse les contours de son monde. Plus rien ne fuit : ce qui l'entoure correspond enfin à ce que cherchaient ses yeux.

Le dessin devient la représentation structurée, organisée géométriquement de la ville. Le personnage quitte le réel pour vivre dans le schéma.

Dans *Le Procès-Verbal*, Adam enfermé dans l'hôpital psychiatrique, c'est Adam enfermé dans le dessin : tout est parfaitement ordonné, parallèle, perpendiculaire. Un monde rigoureux. Un dessin dont il est le centre, qui s'est organisé autour de son existence, où il n'y a plus ni courbes, ni flou. Rien n'échappe plus au regard. Adam a plongé dans l'irréalité la plus totale et la plus définitive.

Dans de nombreux articles, Le Clézio affirme son goût pour les mathématiques et la géométrie. Son travail d'écrivain reflète cette passion pour les systèmes. Il veut écrire comme on fait de la science (lire à ce propos la préface de *La Fièvre*). Écrire, c'est plus que raconter une histoire : c'est faire le plan du monde (de son monde) avec des mots, pour tenter de le saisir :

*Écrire pour dresser la carte, pour instituer. Écrire pour faire le relevé topographique de ce morceau du monde, de cette ville, de ce quartier, de cette rue, de l'angle nord de cette chambre, du bord de cette fenêtre, de ce carreau du parquet. Tout ce qui est là, est là. Tout a son importance. Rien ne doit être négligé, passé sous silence.*²⁴

C'est pourquoi ses personnages sont sans cesse en train de reconstruire le monde, en font le plan. Le hasard n'existe pas en géométrie : ils pensent qu'ils arriveront ainsi forcément quelque part, au plus près de ce centre qui n'existe que dans leur dire obsessionnel, et ils se raccrochent à cet espoir, le seul, l'ultime qui pourrait les sauver : « *Si on connaît le plan, on ne peut pas se perdre.*²⁵ »

²⁰ *Le Déluge*, p. 66.

²¹ *La Guerre*, p. 130.

²² *Le Procès-verbal*, p. 100.

²³ *ibid.*, p. 158.

²⁴ *L'Extase matérielle*, p. 203.

²⁵ *La Guerre*, p. 84.

Cependant, cette vision, cette perception du monde n'est que le fruit d'une élaboration intellectuelle. On ne se perd pas dans la représentation, certes, mais la réalité de la ville est tout autre : elle n'est pas un dessin, rien n'y est jamais fixe. Lorsqu'ils voudront s'aventurer dans la cité, forts de leur conviction, ils se perdront, assurément. Parce qu'ils confondent - cherchent à confondre - réalité et représentation.

Nouvel échec, ultime échec : « Le plan se défaisait sans cesse. Rien n'était définitif. Il n'y avait que du mouvement.²⁶ »

Cette tentative d'élaboration du schéma pour arrêter le tourbillon de la ville ne peut avoir aucun pouvoir sur la réalité. Le chaos mental dans lequel ils sont plongés - ils ont plongé ? - les rend mégalomanes : ils espèrent des pouvoirs qui ne leur sont pas accessibles... Ils ignorent les limites, toutes les limites, y compris celles qui les rend humains.

²⁶ *Ibid*, p. 27.