

## CHAPTER 18

# BRUISSEMENT DE LA VILLE ET DÉSIR D'HISTOIRE: LA PENSÉE URBAINE DE WALTER BENJAMIN FACE AUX « DÉSORDRES DU MONDE » UNE MISE EN PERSPECTIVE AVEC DES RÉCITS DE L'IMMIGRATION

## CITY RUSTLES AND LONGING FOR HISTORY: WALTER BENJAMIN'S URBAN THEORY FACING "LES DÉSORDRES DU MONDE" PUTTING IMMIGRATION NOVELS INTO PERSPECTIVE

**Sana M'SELMI<sup>1</sup>**

<sup>1</sup>Doctorante, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Centre d'Études et de Recherches Comparatistes (CERC),  
Paris, France

e-mail: sana.mselmi@gmail.fr

DOI: 10.26650/B/AA04.2021.001-3.18

### RÉSUMÉ

Partant d'une lecture de l'œuvre de Walter Benjamin, le présent article propose d'étudier deux romans de l'écrivain algérien Rachid Boudjedra : *Lettres algériennes* et *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. L'œuvre de Benjamin comporte les bases théoriques d'une pensée urbaine qui continue à irriguer les réflexions autour de la ville, de la modernité et de l'histoire. Benjamin y apprend au lecteur comment être à la ville, décoder ses dires et capturer ses pluralités, ou ce qui en fait un tout étoilé et hétérogène, car y flâner en révèle l'aspect fragmentaire et permet, par le même geste, de ré-agencer les morceaux épars de son discours historique. Nous nous proposons de relever les singularités de cette pensée urbaine, puis d'en faire un paradigme permettant la lecture des romans susmentionnés qui abordent la question de l'immigration à Paris. Nous envisageons, en outre, de vérifier si les personnages de Boudjedra sont capables d'adopter la flânerie comme pratique urbaine qui permet au flâneur d'être à l'écoute des bruissements de la ville. Nous essaierons, enfin, de démontrer que dans

Topographie idéale pour une agression caractérisée, l'accès à la ville est empêché car le personnage ne possède pas les codes de la flânerie, ni les clefs du langage urbain : cette « désorientation spatiale » l'obligeant à vivre la ville par le bas, par le souterrain du métro parisien et il n'en sort que mort.

**Mots-clés:** Walter Benjamin, Rachid Boudjedra, ville, langages, flânerie

### ABSTRACT

Based on a reading of Walter Benjamin's work, the present paper is set to study two novels by the Algerian writer Rachid Boudjedra: *Lettres algériennes* and *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Benjamin's work includes the theoretical bases of an urban thought that continues to irrigate reflections on the city, modernity and history. Benjamin shows the reader how to be in the city, how to decrypt its discourses and capture its pluralities and what makes it heterogeneous, because wandering through it reveals its fragmentary aspect and allows, by the same gesture, to rearrange the scattered pieces of his historical discourse. I will highlight the particularities of this urban thinking, and then turn it into a paradigm for reading the above-mentioned novels that deal with the question of immigration in Paris. I plan to verify whether the characters of Boudjedra are capable of adopting loitering as an urban practice that will allow the flâneur to be in tune with the rustle and bustle of the city. I will also try to demonstrate that in *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, the access to the city is prevented because the character does not own the codes of *flânerie*, nor the keys to urban language: this "spatial disorientation" forces him to live the city from below, through the Parisian underground, and he only comes out dead.

**Keywords:** Walter Benjamin, Rachid Boudjedra, city, languages, flânerie

### EXTENDED ABSTRACT

It is undeniable that the city is a privileged subject of fiction, a palimpsest space that invites us to study this contemporary notion fatally attached to it: urbanity. Over the years, urbanity has itself become a fully literary genre: the urban fiction. The city is also traversed by many discourses that cross in enmity or cordiality. It is a place of exchange. And the text that makes the city speak is itself made up of an assemblage – Walter Benjamin would say "montage" – of intersecting discourses (literary, historical, sociological, etc.) Starting from a reading of Benjamin's urban thought displayed in *Paris, Capital of the 19th Century*, (Benjamin, 2006), *One Way Street* and *Berlin childhood* (Benjamin, 1978), and more specifically the notions of *flâneur* and *chiffonnier*, I plan to study the singularities of this urban theory and then to turn it into a paradigm that will allow me to read two French-language novels questioning the phenomenon of immigration in Paris. My starting point will be the *flânerie* (strolling) as an urban practice that will allow the stroller to be in tune with the rustle of the city. And if this Benjaminian configuration is echoed in *Lettres algériennes* (Boudjedra, 1995), I will try to

demonstrate that in *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (Boudjedra, 1975), the access to the city is prohibited because the immigrant does not own the codes of loitering, nor the keys to urban language: this “spatial disorientation” obliges him to experience the city from below, through the underground of the Parisian metro, and he only comes out dead.

The city combines two functions: it is a screen on which the transformations of society are reflected, and it is the medium that allows the plurality and dynamism of daily life and therefore modernity. The city becomes the instigator of new narrative forms - what Benjamin calls the “new techniques of reproduction” - which have as their medium cinema, photography, lithography, media considered as markers of modernity. The city is now an integral part of the creative process of the work of art or literature. And these techniques, in turn, allow us to establish an imaginary city. The city is undeniably a producer of signs and discourse, so we could speak of a semiosis and an aesthetic of the city. The city allows the experience of the self through the experience of the urban community, since walking in the city is also a symbolic walk that opens onto the inner space of the stroller. By the same gesture, the practice of the city, the portrait of the city and urban thinking, i.e. the reflection on the city, is carried out simultaneously. This is made possible by the shift that takes place from the figure of the *flâneur* to that of the *chiffonnier*. What is interesting in this singular practice of strolling is to move it from a physical and factual practice to a philosophy of the city that dissects its signs and purposes. Indeed, Benjamin elevates strolling to the rank of an art by articulating it with reading. In this case, it is plausible to say that the practice of strolling changes the perspective of the city: if it is occupied, invested by the urban individual in his daily crossings, it exerts a hegemony over the walker. And if solitude is the condition of the stroller, it is nonetheless a productive solitude, insofar as it is not only the relationship of the stroller with the crowd that is dialectical, but also that of the stroller with the city. The latter is capable of changing the individual’s vision of the world and his perception of things and beings.

Rachid Boudjedra, in *Lettres algériennes*, plays both the role of a *flâneur* and a *chiffonnier*, since he combines walking with the sense of observation, of searching, looking at shop fronts, scanning street corners, and leaning over abandoned or discarded “urban objects”. And through this sense of visual collection, he succeeds, in the manner of Benjamin, in drawing a fresco that is both social and historical of the city of Paris and beyond, of the history of France but of colonization and consequently of Algeria. For example, in the first letter from *Lettres algériennes*, the novelist transcribes his peregrinations in Paris according to a very determined scheme. He names urban landmarks such as street names (Mouffetard, Montorgueil); neighbourhood names (la Goutte-d’Or); typical places linked to immigration, etc.

In *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, the metro, a microcosm of the urban space, gives the impression to the traveler, by the mobility it suggests and by the presence of the spaces of everyday life, of being inside and outside at the same time, of being in the hidden entrails of the city and above it, of being in the city and, at the same time, in a space completely detached from it, it is both the city and its reverse side. While the questions that we usually ask ourselves go towards an enhancement of the underground as a continuity of the city, as what improves its accessibility and mobility, Boudjedra's novel highlights, on the contrary, the rupture between the bottom and the top and even goes beyond this discontinuity: the spatial hierarchy and an "eschatological rupture" driven by the hermeticism of urban space. The discourse of the city is transformed under the impulse of the perverted and metaphorical narrative into a social and political discourse. The urban space refuses itself and the discourse it holds on behalf of the traveler is a discourse of hatred and xenophobia.

*Le discours de la ville, c'est la concurrence même : mobiles, désirs, rencontres, stimuli, verdict incessant des autres, érotisation continue, information, sollicitation publicitaire : tout cela compose une suite de destin abstrait de participation collective, sur un fond réel de concurrence généralisée. (Baudrillard, 1970, p. 107)*

*Toute ville est prise dans une doxa qui la parle. Elle charrie des évidences, des interdits, des lieux communs venus de son histoire, de ses rapports avec les autres villes, de son immersion dans les structures étatiques. De là naît la possibilité d'étudier la place tenue par la ville dans le discours social d'une époque donnée et la manière dont la littérature rend compte de ce discours collectif. La même question peut être abordée différemment, de manière à reformuler l'hypothèse de l'« inconscient collectif » aventurée par Jung. (Popovic, 1988, p. 121)*

## Introduction

La ville est, plus que tout, un sujet romanesque, un phénomène d'étude pluriel, un espace palimpseste appelant à examiner de près cette notion contemporaine qui lui est fatalement attachée : l'urbanité (du latin *urbanitas*, *urbs*, *urbis*). Cette notion porte en elle, d'emblée, à la fois l'idée du spatial (de la ville) et de l'humain (civilité, savoir-faire), c'est-à-dire être-en-ville et faire-la-ville en l'écrivant.

La prépondérance de l'objet (sujet) ville dans la littérature a fait que l'urbanité est devenue au fil des ans un genre littéraire à part entière. Christina Horvath replace l'apparition du « roman urbain » en France, dans le XIXe siècle, plus précisément les années 1830. Pour elle, le roman urbain est un « récit de fiction se déroulant dans une ville contemporaine » (Horvath, 2007, p. 32). Il a la particularité de ne pas utiliser la ville comme un cadre à l'intrigue du roman, mais « décrit la ville comme une structure urbaine et en fait son point focal, voire son véritable protagoniste » (Horvath, 2007, p. 245). La ville, en ce sens, se laisse traverser par de nombreux discours qui se croisent dans l'inimitié ou la cordialité. C'est un lieu d'échanges. Le texte qui fait parler la ville est lui-même fait d'un assemblage – Benjamin dirait « montage » – de discours intersectés (littéraire, historique, sociologique, etc.)

Nombreuses sont les modalités d'interférence entre l'urbain et le romanesque et nombreux sont les avatars du roman urbain. Cela s'étend du roman réaliste du XIXe siècle au roman policier, de la science-fiction au roman historique et même à la bande dessinée (Enki Bilal par exemple). De Balzac à Zola, de Victor Hugo à Charles Dickens, de Jonathan Coe à Pessoa, d'Italo Calvino à Paul Auster, de John Irving à Orhan Pamuk, de Dos Passos à Haruki

Murakami, chez 'Ala al Aswani et avant lui Naguib Mahfouz, le roman trouve dans la ville un champ d'inspiration inépuisable.

Partant d'une lecture de la pensée urbaine de Benjamin, notamment celle qui a ses racines dans *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des passages* (Benjamin, 2006) ainsi que *Sens unique, Enfance berlinoise et Paysages urbains* (Benjamin, 1978), plus précisément des notions de flâneur et de chiffonnier et de leur lien avec la construction de l'histoire, nous envisageons d'étudier les singularités de cette pensée urbaine, puis d'en faire un paradigme permettant la lecture de quelques récits francophones abordant la question de l'immigration à Paris.

Notre point de départ sera donc la flânerie comme pratique urbaine qui va permettre au flâneur d'être à l'écoute des bruissements de la ville. Si cette configuration benjaminienne trouve son écho dans *Lettres algériennes* (Boudjedra, 1995), nous essaierons de démontrer que dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée* (Boudjedra, 1975), l'accès à la ville est empêché, car le personnage ne possède pas les codes de la flânerie ni les clefs du langage urbain. Cette « désorientation spatiale » l'oblige à vivre la ville par le bas, par le souterrain du métro parisien, et il n'en sort que mort<sup>1</sup>.

## 1. De la ville objet de réflexion à la ville objet littéraire

En 1926 Walter Benjamin est à Paris et envisage l'écriture d'aphorismes, courts récits, fragments qu'il réunira sous le titre *Paris capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, où il s'attèle à la tâche de bâtir un immense chantier, à l'image du siècle de la modernité. Il s'agit, dans cet ouvrage, de tracer une cartographie de la ville, de la société et de l'histoire. Dans la capitale française, le philosophe allemand décortique les changements survenus dans l'espace urbain : cela va des travaux d'Hausmann, aux galeries marchandes, des passages, des grands magasins, et de toutes sortes de « lieux-types » liés au capitalisme – ce dernier ayant transformé le paysage de la ville et impulsé une nouvelle modalité de l'expérimenter et de la représenter.

De ce fait, la ville réunit deux fonctions : elle est un écran sur lequel se reflètent les transformations de la société, et elle est le support qui permet la pluralité et le dynamisme du quotidien, et par conséquent de la modernité. Elle est donc un objet sociologique et un médium de connaissance pour le flâneur et le chiffonnier. La ville devient l'instigatrice de

---

1 Né en 1941 à Aïn Beïda en Algérie, Rachid Boudjedra est un romancier, poète, scénariste et pamphlétaire de langue arabe et langue française. Parmi ses romans les plus célèbres : *La Répudiation* (1969), *L'Insolation* (1971), *L'Escargot entêté* (1977), *Les Figuiers de Barbarie* (2010), *Printemps* (2014), etc.

nouvelles formes narratives. Ce sont ce que Benjamin appelle les « nouvelles techniques de reproduction » qui ont pour médium le cinéma, la photographie, la lithographie et les médias, considérés comme des marqueurs de modernité. La ville, désormais, fait partie intégrante du processus créatif de l'œuvre d'art ou littéraire. Et ces techniques permettent à leur tour d'asseoir un imaginaire de la ville. Prenant en compte la définition de la sémiotique par Umberto Eco – « la science qui travaille tous les phénomènes culturels comme s'ils étaient des systèmes de signes » (Eco, 1968, p. 253) –, nous considérons la ville comme un indéniable espace sémantique, producteur de signes et de discours. Si on parle d'une semiosis et d'une esthétique de la ville, c'est dans la mesure où cette dernière est fortement signifiante. Elle est, plutôt, composée d'un agglomérat d'images et d'objets signifiants. Ainsi, le rapport de l'urbain avec la sémiotique visuelle est tout à fait opératoire.

La ville permet l'expérience de soi à travers l'expérience de la collectivité urbaine ou « l'expérience de la ville » (Choay, 1965, p. 73). La marche dans la ville est également une marche symbolique qui ouvre sur l'espace intérieur du flâneur. Ceci est possible par le biais de l'effort d'interprétation des signes urbains. D'après Roland Barthes, « celui qui voudrait esquisser une sémiotique de la cité devrait être à la fois sémiologue (spécialiste en signes), géographe, historien urbaniste, architecte et probablement psychanalyste » (Barthes, 1985, p. 261). Nous dirions de notre côté, qu'il suffit d'être un flâneur attentif pour avoir accès à la ville et à ses discours.

La cité est un discours, et ce discours est véritablement une langue : la ville parle à ses habitants, nous parlons notre ville, la ville où nous nous trouvons, simplement en l'habitant, en la parcourant, en la regardant. (Barthes, 1985, p. 265)

Ainsi, flâner dans la ville n'est pas un acte anodin, car se promener c'est aussi promener son regard. Ce regard est l'outil du flâneur-sémiologue-interpréteur des différents sens distillés par l'espace urbain.

### **1.1. La ville entre insouciance de la flânerie et méthodologie de l'arpentage**

Benjamin, flâneur dans l'espace de la ville, est le Benjamin lecteur des discours tour à tour assourdissants, mutiques ou énigmatiques de la ville. D'après ses correspondances<sup>2</sup>, c'est Frantz Hessel qui a initié le philosophe à la pratique de la flânerie dans Paris, ce qui lui

---

2 Notamment ses lettres à Julia Radt, Theodor Adorno, Gershom Sholem. Ainsi, il écrit à ce dernier le 18 septembre 1926 que Hessel est « un collaborateur très cher, agréable et intime » ; à Adorno le 31 mai 1935, « que la meilleure part de [s]on amitié avec Hessel se nourrissait des mille discussions que suscitait le projet de Passages ».

a permis d'entrer en contact avec la réalité sociale de la capitale française<sup>3</sup>. Flâner dans la ville en révèle l'aspect fragmentaire, certes, mais permet par le même geste de ré-agencer les morceaux épars du passé et donc de l'histoire. Cela a l'avantage de transformer le passé en présent et le présent en présence récurrente, actualisée et réactualisée en permanence. Le passé étant ce qui dort dans les recoins, sur les façades, dans les cours et les passages de la ville, il ne revient à la vie que par l'intervention du présent, par le médium de la flânerie urbaine. À ce propos, Walter Benjamin assure dans *Paris capitale du XIXe siècle* que « [l]'histoire prend les espèces de la mode. » (Benjamin, 2006, p. 210) et le propre de la mode, nous semble-t-il, c'est à la fois la discontinuité et le ressassement, autrement dit l'éternel retour.

La rue conduit celui qui flâne vers un temps révolu. Pour lui, chaque rue est en pente, et mène, sinon vers les Mères, du moins dans un passé qui peut être d'autant plus envoûtant qu'il n'est pas son propre passé, son passé privé. (Benjamin, 2006, p. 434)

La particularité de la pratique benjaminienne de la ville est bien la mise ensemble d'un couple *a priori* antinomique, à savoir la « ruine » et la « vitalité » dont l'unité agit comme un marqueur du temps de l'Homme. La ville devient ainsi un motif structurel qui permet une appréhension du monde et du temps dans leur complexité. Dans la pratique de la marche, le flâneur se libère des répartitions sociales et des assignations identitaires. C'est ce qui fait que la flânerie est ce qui ouvre sur le rêve, et ce qui permet de traverser, en profondeur, tous les sédiments composant l'espace urbain. La ville, ainsi présentée, est le lieu des « flux de signification » (Hannerz, 2010, p. 249). Le feuilleté de l'espace urbain correspond à la reconstitution d'une histoire stratifiée, car le flâneur est celui qui capture ce qui se trouve derrière les surfaces, celui qui peut se déplacer hors cadre, en portant sur la ville un regard autre. Chez Benjamin

L'espace n'est jamais ce qu'il désigne, ce qu'il nomme, ce qu'il représente, il est toujours une couche qui vient se superposer à une autre couche. C'est-à-dire que le flâneur c'est celui qui parce que son regard n'est pas droit mais oblique a toujours cette attention à ce qui n'est pas dans l'axe, qui n'est pas dans le cadre. (Tackels, 2012)

Selon Walter Benjamin, la flânerie – une expérience particulière qui donne sa consistance et sa structure au lien de l'être à l'espace – est une forme de connaissance tout aussi valide et efficace que l'écriture de l'histoire, par exemple.

Par un même geste – la pratique de la ville –, s'effectue simultanément le portrait de la ville et la pensée urbaine, c'est-à-dire la réflexion sur la ville. Cela est possible par le

---

3 Frantz Hessel est un écrivain et traducteur allemand né en 1880 à Stettin en Allemagne et mort en 1941 à Sanary-sur-Mer en France. Les récits de ses promenades berlinoises ont initié ce qui va être un nouveau genre littéraire, celui de la flânerie et qui va inspirer par la suite Walter Benjamin. Parmi ses ouvrages les plus célèbres : *Promenades dans Berlin, La Romance à Paris*.



glissement qui a lieu de la figure du flâneur à celle du chiffonnier. Ce qui est intéressant dans cette pratique singulière de la flânerie, c'est de la déplacer d'une pratique physique et factuelle à une philosophie de la ville, qui en décortique les signes et les propos. En effet, Benjamin élève la flânerie au rang d'art en l'articulant à la lecture. Il va sans dire, dans ce cas, que la pratique de la flânerie change la perspective de la ville. Même si elle est occupée, investie par l'individu urbain dans ses traversées quotidiennes, c'est souvent elle qui exerce une hégémonie sur le marcheur. Si la solitude est la condition du flâneur, c'est néanmoins une solitude féconde, dans la mesure où il n'y a pas que le rapport du flâneur avec la foule qui est dialectique mais aussi celui du flâneur avec la ville. Celle-ci est capable de changer la vision qu'a l'individu du monde et sa perception des choses et des êtres.

La flânerie, donc, transforme la ville en un espace intelligible et devient, de la sorte, une catégorie épistémologique, fondée sur le conflit entre le rapport artistique à la ville et le rapport mercantile, susceptible de vampiriser les pratiques urbaines au quotidien (le cas de la publicité, de l'architecture marchande, etc.) Ce que dit la ville au chiffonnier qui la pratique, c'est que l'histoire défigure – André Hirt, lui, dit « transfigure » – la nature. La ville, en l'occurrence Paris, se construit dans et par la lecture de l'œuvre de Benjamin, en parallèle avec l'élaboration de son projet philosophique. Benjamin assure à ce sujet : « Aucune ville n'est liée aussi intimement au livre que Paris. [...] Paris est la grande salle de lecture d'une bibliothèque que traverse la Seine. » (Benjamin, 1978, p. 303) La lecture n'est pas seulement actualisation renouvelée, elle est passage de la « transfiguration de l'histoire des hommes en histoire naturelle des choses » (Hirt, 1989, p. 19). Elle dit également que

La métaphysique se promène dans les rues, rêve la provenance de l'Histoire moderne, cherche à saisir son mouvement, son ivresse, à palper et à respirer ce qui est plus un amas d'images qu'un échafaudage de concepts, bref la philosophie s'efforce d'exposer par rubriques, presque par quartiers, ce concret d'une nouvelle espèce constitué par l'apparence, le clinquant ou la publicité. (Hirt, 1989, p. 19)

La flânerie est une lecture qui ouvre sur le champ des possibles urbains et historiques et sur une autre dimension de l'espace, celle du temps. Dans cette perspective, les objets de la ville agissent comme des catalyseurs de la pensée urbaine et des jalons de la marche, qui s'étaient et se construisent selon l'esthétique du montage chère à Walter Benjamin, instaurant un réseau d'idées et d'objets, un réseau à la fois théorique et concret.

Quand Benjamin parle de l'aura de la ville, il désigne l'ambiance qui y règne, ses pratiques quotidiennes qui font que l'atmosphère de cette ville lui soit particulière. Mais cette aura n'est pas systématiquement décelable. Il faut pratiquer la ville sous le mode de

la flânerie et de l'exploration artistique pour réussir à décerner ses dires et afin de, peut-être, capturer ses pluralités, ou ce qui en fait un tout étoilé et hétérogène. La ville que nous envisageons, à partir de là, est celle qui dispense un langage sociétal indéniable, un langage au sein duquel se détache la sociabilité qui se constitue sur le brassage des gestes humains, formant une collectivité urbaine. Nous pensons, ici, à la notion d'individuation telle que conceptualisée par Gilbert Simondon et qui pourrait trouver dans la ville un espace propice à son fonctionnement (Simondon, 2013). À l'instar de l'individu chez Simondon qui est un être « polyphasé » – c'est-à-dire, non pas un « produit fini » mais un processus, une phase –, la ville, d'après Benjamin, est un *work in progress*. Elle se construit et elle construit son propos par l'assemblage d'une multiplicité d'éléments architecturaux qui ne sont pas seulement des bâtiments, des immeubles, des constructions en pierre ou en verre, mais des traits distinctifs de la capitale française : à la fois éléments urbains et étapes de théorisation. C'est le cas, par exemple, des passages parisiens primordiaux dans la théorie urbaine de Benjamin.

Ces passages, nouvelle invention du luxe industriel, sont des galeries recouvertes de verre, lambrissées de marbre, qui traversent des blocs entiers d'immeubles dont les propriétaires se sont regroupés en vue de telles spéculations. De part et d'autre de ces galeries, qui reçoivent le jour d'en haut, s'alignent les boutiques les plus élégantes, en sorte qu'un pareil passage est une ville, un monde en miniature<sup>4</sup>. (Benjamin, 2006, p. 35)

Ces passages jouent un rôle économique, social et idéologique, certes, mais contribuent surtout à étayer la réflexion de Benjamin et à scander ses quêtes à la fois théoriques, pratiques, urbaines, sociologiques, poétiques et historiques. Ces passages condensent le rêve et déclenchent la vision critique que porte le philosophe sur le siècle et sur l'histoire humaine de manière globale.

À ce propos, deux postures face à la ville s'offrent à nous : celle de Benjamin et du romancier algérien Rachid Boudjedra dans Paris, les deux faisant office de flâneurs au départ, puis de chiffonniers, grâce au travail de consignation et d'écriture de la ville. À cet égard, la structure de *Paris capitale du XIXe siècle* imite par son aspect morcelé et construit sur le cumul (citations, observations éparses, aphorismes, photos, etc.) le travail de chiffonnier. Pour ce qui est de *Lettres algériennes*, le choix de la structure parcellaire (des textes distincts formant les différentes lettres) traduit, en quelque sorte, la disparité du paysage urbain en ce qu'il est dépositaire des traces du passé, d'où son aspect fragmentaire.

Rachid Boudjedra dans *Lettres algériennes*, joue à la fois le rôle de flâneur et de chiffonnier puisqu'il joint à la marche le sens de l'observation, de la fouille. Il regarde les

---

4 Il s'agit d'une définition extraite d'un *Guide illustré de Paris* et citée par Benjamin dans *Paris, capitale du XIXe siècle*.

devantures, scrute les coins de rue, se penche sur les « objets urbains » abandonnés ou jetés. Par ce sens de la collection visuelle, il parvient, à la manière de Benjamin, à dessiner une fresque à la fois sociale et historique de la ville de Paris et au-delà, de l'histoire de France, de la colonisation et par conséquent, en intermittence, de l'Algérie. Nous pensons à une lettre en particulier, la première, où le romancier transcrit ses pérégrinations dans Paris selon un schéma bien déterminé : « Paris monte vers l'église du Sacré-Cœur, véritable verrue construite pour se venger des communards comme pour prouver que la réaction politique ou la régression religieuse sont antinomiques avec la notion d'esthétique » (Boudjedra, 1995, p. 9). Nous constatons ici que le choix de « *verticaliser* » l'espace dit, en substance, la volonté de démystifier l'histoire et de bouleverser les données sociopolitiques. Boudjedra cite des repères urbains comme les noms des rues (Mouffetard, Montorgueil) ; des quartiers (la Goutte-d'Or) ; des lieux-types liés à l'immigration qui divisent la ville en deux espaces conflictuels : celui des Français et celui des autres.

Ville à la fois raciste et antiraciste, capable de laisser croupir dans un bois des centaines de familles délogées pour le plus grand bonheur des promoteurs immobiliers, prête déjà à accueillir l'Europe riche des affaires, de la création et des cerveaux. Mais, aussi, capable de faire cohabiter Juifs et Arabes à Belleville même si ce quartier se rétrécit comme un enfant qui s'affame au gré des guerres civiles et autres holocaustes artificiels ou naturels. Belleville aux terrasses pavées de ces vieilles femmes juives ou arabes qui refont La Goulette et Bab el-Oued où chantent Bob Azzam et Raoul Journot. Belleville où certains boutiquiers et marchands de tissu tlemcénien, juifs d'Algérie, refusent de vendre aux non-Arabes ! (Boudjedra, 1995, p. 12)

Dans cet extrait, la description de la ville est un prétexte pour faire une radioscopie sociologique qui a pour objectif l'analyse des syncrétismes ethniques, communautaires et religieux dans certains quartiers parisiens. Citer des noms de quartiers implantés en Algérie ou en Tunisie ainsi que des personnalités emblématiques du Maghreb, participe d'une volonté de sauvegarder la mémoire culturelle propre à l'écrivain-immigré-flâneur<sup>5</sup>. Cela sert, en même temps, à greffer l'espace urbain de l'enfance sur l'espace urbain de l'exil, comme dans un processus de surimpression mnésique. Nous pouvons interpréter cette transplantation spatiale par la nostalgie du flâneur éloigné de sa terre, mais aussi par le désir d'adoucir l'hostilité de la ville qu'il essaie d'habiter.

Boudjedra donne l'impression au lecteur de déambuler dans la ville. Au hasard de ses balades, les objets qu'il contemple et les scènes dont il est témoin l'incitent à écrire, à transposer dans ses lettres la somme de ses impressions, de ses sentiments et observations.

---

5 L'écrivain a vécu pendant un certain temps à Paris.

Ainsi, s'il parle des trottoirs, c'est dans le but de broser les portraits d'immigrés acculés au statut de citoyens de second degré : « Paris vit dans la crotte plus que Londres ou Hambourg, comme pour attirer plus de Sénégalais ou de Maliens passés maîtres dans l'art d'astiquer l'asphalte. » (Boudjedra, 1995, p. 11).

Dans cette lettre, Boudjedra ne se contente pas de décrire les monuments (Notre-Dame, Saint-Julien-le-Pauvre, la tour Montparnasse, Orsay, etc.), il en livre l'histoire. Cette attention portée sur la ville ne s'arrête donc pas à la « *planitude* » des murs et aux détails de l'architecture, mais va plus loin. En observant les scènes du quotidien parisien, l'auteur relève les indices de la montée de l'intégrisme qui s'est déclenché en Algérie, mais qui apparaît parallèlement en France et va *crescendo*. Ainsi, il remarque au cours de ses déambulations quotidiennes, « un local exigü sur lequel trône une immense pancarte : Association culturelle pour l'apprentissage du Coran. Vrai repaire de l'intégrisme pur et dur. Refuge inexpugnable des « afghans » de passage, des passeurs d'armes et des marchands des drogues dures » (Boudjedra, 1995, p. 12) Ici, l'urbain fait l'histoire, il est même l'histoire en marche.

Comme l'a fait Benjamin bien des années plus tôt, Boudjedra livre une critique virulente contre la surconsommation et la ségrégation raciale et sociale à travers la description des magasins et des affiches publicitaires. Aussi, lisons-nous dans la préface de *Sens unique* :

Il se présentait avec une typographie particulière qui visait à restituer le choc du placard publicitaire et de l'affiche et, en couverture, un montage photographique de Sacha Stone. Des titres en capitales qui reproduisent des annonces de journaux (« Reviens ! tout est pardonné ! »), des publicités agressives (« Luxueux appartements »), des plaques officielles (« Ambassade mexicaine »), des commerces étranges (« Produits de Chine »), découpent, organisent, réfractent une série d'aphorismes, d'analyses sociologiques et de rêves, parachèvent des transfigurations métaphoriques (comme dans « Architecture intérieure ») et introduisent dans « Défense d'afficher » les préceptes cyniques d'un art d'écrire résolument moderniste. » (Benjamin, 1978, p. 14)

Et nous lisons chez Boudjedra :

Affiches, aussi, où la publicité radieuse côtoie la détresse affamée. Métro parisien dédaléen et cynique (« Avec le nouveau plat Tefal, quand une tomate va au four, elle ne risque pas d'y laisser la peau ») ; alors que les immigrés ou les étrangers venus se réfugier dans la Ville Lumière la laissent parfois – leur peau. Eux, souvent malmenés, assassinés, ou expulsés, ne connaissent rien de cette mégalopolis à la fois géniale et luxueuse, stupide et rafistolée, sale et jonchée autant de ses propres autochtones, que de ses banlieues les plus lépreuses, les plus sordides. (Boudjedra, 1995, p. 11-12)

Les deux extraits cités ont en commun une écriture en soubresauts, par à-coup, saccadée qui imite l'aspect fragmentaire des spots et des affiches publicitaires. Ce qui est mis en avant, c'est l'aspect agressif de la ville, aspect né de la fusion entre urbanisme et marketing. L'individu qui traverse cette espèce de jungle urbaine est détourné de son trajet initial par des signaux *a priori* accessoires, loin d'être essentiels, mais qui – par leur prolifération et par leur force d'impact esthétique – réussissent à détourner l'individu de son chemin. C'est ainsi que les images de la ville se multiplient et sa traversée devient traversées. Il en résulte que le rapport à la ville se complexifie.

Nous verrons dans ce qui suit que si Paris, grâce à Baudelaire qui met en avant la figure du flâneur, devient un motif poétique et lyrique, et grâce à Benjamin, un objet et étape de théorisation, elle est dans le roman de Boudjedra *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, un fantasme inaccessible, mais surtout cauchemardesque.

## **2. *Topographie idéale pour une agression caractérisée* ou le récit de la ville empêchée<sup>6</sup>**

Ce roman constitue un moment singulier dans l'œuvre de Rachid Boudjedra car le romancier y quitte son contexte habituel, à savoir l'Algérie et plus particulièrement la ville de Constantine, espace de prédilection de ses fictions, pour suivre les déplacements de son personnage désemparé face à l'hostilité de l'espace du métro parisien. D'après la quatrième de couverture, il s'agit d'une « odyssée pathétique d'un émigré qui se retrouve *piégé* dans les boyaux dédaléens du métro. Cette descente aux enfers prend ici un relief saisissant grâce à un style superbe et à une technique romanesque parfaitement appropriés aux lieux où se déroule – à huis clos – la mise à mort de l'*étranger*. » (Boudjedra, 1975)

Sachant que chez Benjamin, le tram est un des schémas méthodologiques qui permettent d'accéder aux discours urbains, nous essaierons de démontrer que le métro, pendant souterrain du tram, n'est pas seulement un espace-clef dans le roman de Rachid Boudjedra, mais une cartographie romanesque, duplicata au négatif de la ville. Le voyageur s'y trouve propulsé dans un univers qui lui est étranger, un univers confiné, fermé, qui l'isole, mais c'est un espace obligatoire inéluctable comme le *fatum*. Dans ce roman, le métro est ce qui permet de distinguer, à la suite de l'urbaniste américain Kevin Lynch, entre la « lisibilité », l'« imagibilité » et l'« imaginibilité » de la ville (Lynch, 1969).

En effet, Paris est lisible dans *Lettres algériennes* : la ville est facile à arpenter, le repérage de ses différents espaces est accessible et possible. Bien qu'elle soit une image complexe et

6 Cinq chapitres : « ligne 5 » pp. 7-55 ; « ligne 1 » pp. 57-102 ; « ligne 12 » pp. 103-156 ; « ligne 13 » pp. 157-202 ; « ligne 13 bis » pp. 203-250.

saturée, Paris offre au flâneur chez Benjamin comme chez Boudjedra la possibilité d'élaborer des schémas, des images significatives, résultant de l'interaction entre l'individu et l'espace qu'il investit, d'où l'« imaginabilité » comme performance née du contact avec les images diffusées par la ville. Les éléments architecturaux, les images qui se déploient dans l'espace urbain (affiches, panneaux publicitaires, tags, graffitis) participent à la création d'un autre type d'images qui est né de leur interférence avec l'imaginaire du flâneur. Il s'agit des images mentales, expression de la subjectivité de l'individu, au contact avec l'espace urbain et ses différentes composantes. Bien souvent, ces images personnelles et subjectives deviennent peu à peu la véritable image complexe de la ville. C'est ce que Lynch nomme le *Gestalt* (Lynch, 1969) qui assure la « sécurité émotionnelle » des citoyens (flâneurs). Par contre dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, l'espace, trop complexe, est défavorable à la quête du voyageur. De ce fait, la connexion entre être et espace n'est pas permise.

Cette connexion se traduit chez Massimo Leone par la « relation d'appartenance » existant entre l'individu et l'espace. Elle se construit sur des « dynamiques sémiotiques », dans le sens où, du « point de vue sémiotique, l'origine phénoménologique de toute relation d'appartenance peut être caractérisée comme une opération d'énonciation spatiale ».

Par cette opération, trois éléments sont énoncés simultanément : les frontières d'un espace d'appartenance, pouvant être plus ou moins marquées ; l'opposition qui en suit entre un milieu d'appartenance et un de non-appartenance ; et la relation entre le sujet de l'énonciation d'un côté et l'opposition /milieu d'appartenance/ versus /milieu de non-appartenance/ de l'autre côté. Quoique ces trois éléments puissent être séparés théoriquement, ils sont, du point de vue phénoménologique, inextricables : une relation d'appartenance ne peut exister sans l'opposition entre un milieu d'appartenance et un de non-appartenance ; une telle opposition ne peut se donner sans l'énonciation des frontières d'un espace d'appartenance, etc. (Leone, 2012)

Si l'on suit le schéma de Leone, le personnage de Boudjedra est un déraciné/aliéné. Il est coupé de son « milieu d'appartenance » et incapable de saisir les discours de son milieu d'accueil, qui s'avère un « milieu de non-appartenance ». Le métro parisien figure « l'énonciation des frontières » dont parle Leone. Le métro est ce qui met le voyageur immobile face à sa condition d'étranger, d'*outsider*, incapable d'appartenir à la ville ni même d'y accéder. Cet individu effectue ce que Massimo Leone appelle un « parcours sémantique de l'aliénation/ suspect », dans le sens où son parcours « synthétise les traits sémantiques des modulations narratives lesquelles évoquent un passage dramatique entre deux « régimes d'appartenance » » (Leone, 2012). Le voyageur de Boudjedra est, non seulement inapte à capter les énoncés de la ville, il est également incapable d'être un sujet d'énonciation. Il ne

peut pas non plus être un intermédiaire entre les différents espaces qui s'opposent dans le roman : celui de son village, de ses montagnes natales et celui de la ville de Paris et de son métro qui joue le rôle de confins infranchissables.

La résistance de l'espace s'étend à tous les éléments qui s'y retrouvent et cette hostilité contamine les objets les plus neutres. Par exemple, la topographie ambiguë du métro finit par se déplacer et par s'imprimer sur la valise du voyageur en détresse. Celle-ci est « déformée dans l'espace si richement structuré voire surchargé du Métropolitain », « on la voyait apparaître – bourrée à craquer, avachie et au bout de son vieillissement avec sa peau tavelée de centaines de rides, créant une sorte de topographie savante à force de ténuité menant vers une abstraction de mauvais aloi... »

[On] la voyaient (la valise) apparaître suspendue en l'air entre le gris sale du sol jonché de jaune (tickets de métro) de blanc-gris (mégots de cigarettes) et de bleu-rouge (papiers divers), etc., et celui de l'espace plus laiteux certes mais cerné de temps à autre par des losanges de lumière rachitique et jaunâtre émise par des ampoules suspendues au-dessous des voûtes extraordinairement hautes à tel point qu'il ne venait à l'idée de personne [...] d'aller regarder jusqu'où culminait le plafond comme s'il y avait pour les décourager toutes ces différentes strates et couches d'atmosphère viciée volutée-bleu épaissie selon des degrés divers entre la tête de la personne la plus grande et la partie la plus profonde du plafond à moitié moisi pelant par grosses plaques de chaux humides agglutinées comme par hasard et demeurant fixées comme par un miracle de mauvais arpenteur qui, au lieu de mesurer cet espace, va le transmuter par une solidification constante de ce qui se ramollit et s'humecte ; le tout – le rapport sol-espace – découpant l'objet et le cernant de toutes parts comme une esquisse dont les parties vierges du tracé au fusain auraient été hachurées par un dessinateur malhabile, certes, mais très rusé. (Boudjedra, 1975, p. 8)

Comme nous pouvons le constater à travers cet extrait, le roman dédie de longs passages à la description de la valise et au récit des réactions des autres voyageurs quand ils la découvrent. Plus généralement, d'abondantes digressions interrompent le récit pour décrire, dans le détail, la géométrie inextricable de l'espace, et ce au détriment du personnage lui-même. L'individu est, d'emblée, relégué au deuxième plan, ce qui augure de son sort final dans cet espace souterrain. Par ailleurs, si la lecture de ce roman est assez ardue, c'est bien parce que la structure est mise à mal par les digressions invasives. La narration du parcours du voyageur est souvent noyée sous un flot de détails descriptifs. En outre, si ce roman est essentiellement descriptif, c'est dû au fait que l'espace urbain n'est pas en osmose avec le personnage, il est envahissant et a ainsi une grande incidence sur l'action humaine (celle du personnage). Dans le passage cité, l'absence de syntonie entre espace et arpenteur s'exprime

par l'abondance des termes péjoratifs ou négatifs, rattachés à l'espace (gris sale, sol jonché, espace cerné, rachitique, jaunâtre, décourager, viciée, moisi, pelant par grosses plaques, humides, agglutinées, mauvais, malhabile, etc.)

Denis Bertrand relève à partir de *Germinal* un « imaginaire topologique » qui fait coïncider la lecture de la ville avec l'élaboration du roman. Cela nous semble tout à fait opératoire pour l'étude de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. En effet, « le passage d'une sémiotique des positions spatiales, à la sémiotisation d'une spatialité de situation » (Bertrand, 1985, p. 95) nous aide à lire le roman de Boudjedra comme un renversement de la structure romanesque, à l'image d'une axiologie désarticulée et un rapport à l'espace problématique, placé sous le signe de la rupture. L'aventure de l'immigré boudjedrien s'arrête net dans l'espace chthonien du métro parisien. C'est pourquoi, nous ne pouvons parler de parcours ou de voyage, il s'agit plutôt de fatidiques errances.

Le métro, chemin de fer métropolitain, est un « dispositif de tunnels et de couloirs souterrains permettant de se déplacer de façon efficace en ville » (Bernard, 2014, p. 95). C'est une composante significative de l'identité de la ville de Paris et, foncièrement, un microcosme de l'urbain. Le métro donne l'impression au voyageur, par la mobilité qu'il suggère et par la présence des espaces de vie quotidienne, d'être dedans et dehors à la fois, d'être dans les entrailles cachées de la ville et en dessus, d'être en ville et en même temps dans un espace complètement détaché d'elle. C'est à la fois la ville et son envers – et ici son enfer.

L'espace public et, en particulier, celui souterrain, a sans doute besoin de retrouver une capacité de « vacuité » indispensable à son appropriation par un public comme espace « quotidien » et « naturel » prolongeant la ville. Le voyageur accueilli doit pouvoir d'abord être apaisé en mesure de la forte promiscuité sociale imposée, inhérente à cet espace de sous-sol, clos et linéaire. (Bernard, 2014, p. 100)

Cependant, alors que les questions qu'on se pose d'habitude vont vers une valorisation du sous-terrain comme continuité de la ville, comme ce qui en améliore l'accessibilité et la mobilité, le roman de Boudjedra met en lumière, au contraire, la rupture entre le bas et le haut, et par-delà cette discontinuité, une hiérarchie spatiale et une « rupture eschatologique », mue par l'hermétisme de l'espace urbain.

Pourtant, dans une vision plus large du territoire, le sous-sol n'est pas seulement une opportunité pour la ville d'optimiser sa croissance ou dissimuler ce qui ne peut plus être révélé à la surface. Il représente avant tout une couche nourricière, un filtre, une sédimentation riche, une donnée essentielle et vitale à préserver de l'urbanisation. (Monjal & Hucault, 2014, p. 77)



Si le métro est conçu pour être lié aux « logiques urbaines de la ville en surface » (Bernard, 2014, p. 95), cela suggère que la déperdition du personnage boudjedrien dans les profondeurs, serait la même en surface. Il est complètement isolé du monde ou plutôt mis au ban de la ville. Si la flânerie, et par conséquent la « chiffonnerie » benjaminienne, relève d'une volonté d'épouser les contours et les méandres de la ville, la marche erratique du voyageur boudjedrien dit une rupture entre l'espace urbain et l'être, mais aussi entre la ville et sa représentation. D'où la prolifération des thématiques de l'exil, de l'errance qui disent cette scission entre l'individu et la ville.

À propos du métro, nous pouvons parler d'un espace urbain qui envahit l'espace textuel et en modifie les coordonnées et les traits. Ceci est visible par l'ampleur de l'emploi digressif de la description – relevée plus haut –, ce qui alourdit le texte, décélère sa progression, rompt la narration<sup>7</sup>. Toutefois, l'insertion de ces parenthèses descriptives génère un récit méta-urbain qui fonctionne, non pas comme un récit-appendice greffé au récit principal, mais comme une narration indépendante, mouvante, vivante, en perpétuelle renaissance qui essaie de se conformer à la mouvance de la ville. D'un autre côté, la multiplication des images, notamment les affiches publicitaires agressives, métamorphose et distord le lien du citoyen avec la réalité immédiate et la ville. L'image reproduite enlève l'aura au paysage urbain et à l'œuvre d'art, au profit de la valeur d'exposition. C'est l'illustration du concept benjaminien de la dégradation et du déclin<sup>8</sup>.

Paris, dans le roman de Boudjedra, est de l'ordre du fantasme. Néanmoins, à travers ces lignes, ces brisures, ces courbes complexes et ces sinuosités, elle est géographie labyrinthique et elle engendre un texte tout aussi complexe, tout aussi méandreux. Dans *Lettres algériennes*, la capitale française est une ville polyphonique, dans la mesure où elle continue à livrer ses messages au promeneur. En revanche, dans *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, elle est labyrinthe qui se ferme devant le visiteur. Comme l'écriture contribue à multiplier la ville, ce roman duplique, à chaque nouvelle lecture, la déperdition du voyageur et la complexité-hostilité de la ville. Il est à noter que le traitement romanesque de Paris dans l'œuvre de Rachid Boudjedra est tout à fait particulier et constant. Nous citons à ce sujet un extrait d'un autre roman, *Fascination*, paru vingt-cinq ans après *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, et qui montre que la représentation littéraire de l'urbain n'est pas exempte d'une lecture historique. Dans la presque totalité de l'œuvre boudjedrienne,

7 Comme par exemple les descriptions discontinues du plan du métro en trois scènes (pp. 24-110-141), des affiches publicitaires en deux scènes (pp. 170-173).

8 Description détaillée des affiches publicitaires en deux scènes (pp. 170-173).

Paris prend l'aspect d'un labyrinthe pour l'Algérien, transposant, ainsi, le traumatisme de la colonisation, de la guerre de libération puis de l'exil :

Puis les quartiers succédant aux quartiers, s'enfilant les uns dans les autres et tournant en fait en rond, s'enroulant selon une circularité systématique, édifiée en dogme par les architectes délirants et lyriques, n'ayant aucune confiance dans la rectitude des lignes, préférant les courbes amples et sensuelles aux segments de droites rigides et froids, d'autant plus qu'avec cette forme on revient toujours au même point. (Boudjedra, 2000, p. 232-233)

Si nous parlons de la singularité du traitement de Paris dans *Fascination*, c'est bien parce que ce roman urbain écrit la ville en tissant son récit autour de la confluence de plusieurs villes visitées par le protagoniste Lam. Si certaines sont liées à l'imaginaire de la guerre comme Hanoï, d'autres suscitent la nostalgie (Constantine, Tunis), Paris est présentée tel un labyrinthe déroutant et inaccessible.

Bertrand Gervais, à propos du labyrinthe, assure qu'il s'agit d'une « figure construite de toutes pièces et projetée sur un espace » (Gervais, 2005, p. 14). Nous ajoutons que le récit qui prend en charge l'espace labyrinthique et l'égaré de l'individu dedans est un récit brisé, avançant par saccades et en pointillé. De la même manière, cet enchevêtrement inextricable de l'espace souterrain et ce texte labyrinthique disent un espace mental tout aussi dédaléen. Armelle Crouzière-Ingenthron, dans son ouvrage intitulé *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, affirme qu'il « est certain que le lecteur doit posséder un certain niveau d'instruction et de sensibilité littéraire afin [...] de saisir l'écriture et la technique, suivre la démarche dans les dédales d'une pensée tourbillonnante, labyrinthique, circulaire, même psychotique. » (Crouzière-Ingenthron, 2001, p. 30) C'est à croire que dans ce roman, le labyrinthe est le mode de fonctionnement de la ville et par conséquent la raison du dysfonctionnement du rapport entre la ville et l'individu.

Dans ce roman, l'espace est aussi bien pluriel que paradoxal. Il subit des déplacements et des transhumances sous l'impact des subversions syntaxiques, des jeux de la ponctuation, et de la dislocation des séquences narratives. Le tout est propulsé par la volonté de métaphoriser la violence historique en la métamorphosant en violence urbaine. L'on pourrait ainsi parler de la désurbanité de *Topographie idéale pour une agression caractérisée*. Cette désurbanité va de pair avec une déshumanisation systématique de l'espace du souterrain. Tout dans cet espace des confins contribue à aliéner le voyageur en lui interdisant la dialectique de la flânerie

le voyageur « se demandant tout à coup s'il ne s'était pas encore trompé de côté tant la similitude entre les deux parties de la station lui paraissait grande, chacune lui semblant être le reflet de l'autre, d'autant plus que les panneaux ne pouvaient lui être d'aucun secours,

ayant envers eux une véritable antipathie voire une hostilité intangible puisqu'il ne pouvait en déchiffrer l'écriture lui apparaissant comme un ensemble de formes inutiles dont le seul but était de l'agacer, d'où donc une méfiance radicale envers elles et envers tout ! » (Boudjedra, 1975, p. 9)

Le personnage est, ainsi, écrasé par la circularité et le gigantisme de l'espace labyrinthique qu'il échoue à apprivoiser. Il est, en même temps, fasciné par le progrès technique que cet espace exprime. Ce qui cause l'échec du personnage, c'est qu'il n'est pas un flâneur mais un être réduit à l'errance méta-urbaine après avoir été poussé à l'exil par des nécessités historiques. Eloigné de son pays, il n'en continue pas moins à le porter en lui sous la forme d'un espace mémoriel, un espace primitif. Ceci provoque une ambivalence spatiale qui constitue une ligne de fuite pour le personnage. Pour lui, s'échapper par l'esprit dans le village natal – qui s'installe dans l'espace textuel comme espace fantasmagorique au même titre que l'inaccessible Paris –, constitue une contrebalance, un moyen de compenser l'indifférence et l'hostilité de l'espace urbain, dupliqué dans l'espace souterrain du métro.

[L]a similitude est vraie avec ce lacis de lignes enchevêtrées les unes dans les autres s'arrêtant arbitrairement (...), se chevauchant, se ramifiant, se dédoublant, se recroquevillant un peu à la façon de la mémoire toujours leste à partir mais aussi leste à revenir se lover sinusoïdalement aux creux des choses, des impressions, formant elles aussi un lacis parcourant en tous sens les méandres du temps, s'affolant, se bloquant. (Boudjedra, 1975, p. 142)

Cette ambivalence ne parvient pas à, parfaitement, escamoter l'agression de l'espace mémoriel par l'espace réel du métro. L'espace textuel s'en ressent puisqu'il s'offre au lecteur comme une typographie hétérogène, décousue et disharmonieuse, une transcription des panneaux publicitaires, des numéros, plans de métro, etc. À ce propos, nous remarquons dans le paragraphe suivant la dissonance visuelle entre la graphie en minuscules (conventionnelle) et celle en capitales.

... il faut reconnaître que les sinuosités colorées d'un plan de métro dessinent un graphisme beaucoup plus abstrait que le tracé qui jalonne le parcours d'une boule de certains billards électriques [...] mais c'est le tracé invisible de celle-ci qui rend peut-être le mieux l'analogie avec l'enchevêtrement complexe des différentes lignes de métro et qui ne tient pas compte des couloirs, des dédales, des quais, des escaliers qui prolifèrent dans chaque station, vivant autarciquement sur elle-même comme une entité complètement réalisée à travers ses portes métalliques, ses portillons automatiques, ses grilles hermétiques, ses bureaux de vente clinquants ou ternes (selon), ses barrières électroniques, ses sonneries d'alarme, ses cabines téléphoniques, ses boutiques, ses marchands de journaux (PLUS ACCUEILLANTES AUJOURD'HUI LES STATIONS DE MÉTRO ? LES STATIONS

DE MÉTRO DONNENT L'IMPRESSION DE GRISAILLE, DE FROIDEUR. C'EST-CE QUE L'ON DIT. POURTANT ON Y TROUVE 250 LIBRAIRIES ET 230 BOUTIQUES. ALORS, DANS LE MÉTRO, ON PEUT ACHETER SON JOURNAL, CHERCHER UN LIVRE, FAIRE DU SHOPPING. ET PUIS LA MAJORITÉ DES BUREAUX DE VENTE DE BILLETS A ÉTÉ RECONSTRUITE. ILS ONT DES COULEURS GAIES. D'AUTRE PART, A LA SUITE DE LA STATION LOUVRE, D'AUTRES STATIONS ÉVOQUERONT LES ARTS, L'HISTOIRE, LA VIE DE LA VILLE. BIEN SÛR, IL RESTE ENCORE BEAUCOUP A FAIRE. ET NOUS LE FERONS. CAR CE QUE NOUS VOULONS C'EST VOUS ACCUEILLIR ENCORE MIEUX. TRANSPORTS EN COMMUN DE LA RÉGION PARISIENNE, NOUS ALLONS OÙ VOUS ALLEZ (Boudjedra, 1975, p. 34-5)

Le romancier effectue un inventaire des éléments perturbateurs semés sur le chemin du voyageur, et qui contribuent à le déstabiliser. Outre la stratégie de l'empilement scripturaire qui consiste à accumuler les items urbains dans une énumération exponentielle (« des couloirs, des dédales, des quais, des escaliers qui prolifèrent dans chaque station, vivant autarciquement sur elle-même comme une entité complètement réalisée à travers ses portes métalliques, ses portillons automatiques, ses grilles hermétiques, ses bureaux de vente clinquants ou ternes (selon), ses barrières électroniques, ses sonneries d'alarme, ses cabines téléphoniques, ses boutiques, ses marchands de journaux »), l'auteur a recours, de surcroît, au sarcasme (« CAR CE QUE NOUS VOULONS C'EST VOUS ACCUEILLIR ENCORE MIEUX. TRANSPORTS EN COMMUN DE LA RÉGION PARISIENNE, NOUS ALLONS OÙ VOUS ALLEZ »). À première vue, cela donne l'impression que l'écrivain se désolidarise de son personnage, il semble le laisser à son sort et se placer du côté de l'espace tentaculaire. Cependant, à travers le choix typographique, le texte met en avant le décalage entre les promesses des transports en commun de la région parisienne et le réel. Les instances responsables voient les choses en grand, nous dit l'auteur, d'où le choix, ironique, des lettres capitales. Mais la réalité est autre. La réalité est autrement plus décevante et déroutante. Elle est dans les détails, dans la saturation de l'espace par ce que nous avons appelé les éléments perturbateurs et que Jean-Marie Floch nomme les « zones critiques ».

En effet, Floch a observé l'espace souterrain du métro parisien comme un espace énonciatif auquel les usagers doivent s'adapter. Floch parle des « zones critiques », celles-là même qui interrompent la progression des voyageurs dans l'espace. Et ces « zones » sont soit des « objets lieux » soit des « objets-machines » (Floch, 1990). Dans les deux cas, ces « zones critiques » exigent un effort supplémentaire de la part des usagers du métro, un effort d'interprétation des signes – hermétiques pour le personnage de Boudjedra. Donc, les voyageurs sont appelés, non seulement à étudier et prévoir leur itinéraire dans l'espace, mais à ajuster leurs attitudes et leurs avancées à la présence imprévue de ces « zones critiques ».

Ces zones sont « critiques » pour la simple raison qu'elles opposent des scènes concurrentes au parcours de déplacement de l'utilisateur, c'est-à-dire à une autre pratique : le problème à régler relève donc d'abord de la situation-stratégie, c'est-à-dire de l'ajustement entre scènes prédictives et les pratiques sémiotiques afférentes. Floch en tire une typologie des usagers : arpenteurs, « pros », flâneurs et somnambules, qui cohabitent dans les couloirs du métro. Il en dégage aussi des « styles » rythmiques, des « attitudes » de valorisation ou de dévalorisation des scènes-obstacles. (Roelens, 2014)

Errer dans l'espace confiné du métro, regarder impuissant défiler les éléments spatiaux sans avoir la moindre prise sur eux, s'enliser dans cette réalité urbaine qui le dépasse, s'empêtrer dans la circularité désespérante de la ville souterraine, être figé dans un univers mobile, faire du surplace tout en étant essoufflé par la marche immobile, faire face à la symétrie et à l'itération spatiales qui confèrent à la ville son aspect angoissant, tout cela donne le vertige au personnage et au texte, et par-delà au lecteur qui a l'impression que lui aussi « tourne en rond », que lui aussi « contourne les êtres et les objets pour se retrouver à son point de départ ». (Boudjedra, 1975, p. 18)

La ville est de plus en plus insaisissable pour le voyageur qui n'arrive pas à quitter l'espace du souterrain, car ce dernier le désoriente, le désarticule, le désagrège et l'avale. La perception tout à fait subjective de la ville souterraine est défigurée par l'angoisse du voyageur. Celle-ci donne lieu à une personnification de l'espace ou plutôt à un anthropomorphisme attribuant à l'espace des facultés de bête féroce. Aussi ces « escaliers en marche ne cessant pas d'engloutir leur sol métallique et brillant » (Boudjedra, 1975, p. 17)

Le discours de la ville – puisqu'elle refuse de le livrer au voyageur et par-là même refuse de se livrer elle-même et de se laisser visiter ou s'approprier – se transforme, sous l'impulsion de la narration pervertie et métaphorique, en discours social et politique. L'espace urbain se refuse et le discours qu'il tient pour le compte du voyageur est un discours de haine, d'xénophobie.

## Conclusion

Dans *Désordres du monde, Walter Benjamin à Port-Bou*, Sébastien Rongier parle d'un morceau de plaque d'égout qu'il avait ramassé par le passé.

Le premier geste donc : prendre un fragment de ville. Archéologie urbaine du contemporain. [...] Je ne savais pas encore que ce geste s'était inventé comme un moment benjaminien, une manière de signifier les ruines auxquelles on appartient, de faire corps avec cette peau urbaine. (Rongier, 2017, p. 18)

Ceci nous dit que la ville est incontournable pour le faire littéraire et artistique de manière générale. La pratique benjaminienne qui permet de dégager les langages de la ville est tout aussi primordiale, voire nécessaire à la compréhension du monde. C'est dans cette optique que l'on pourrait considérer l'œuvre romanesque de Rachid Boudjedra comme une prolongation de cette pensée urbaine, puisqu'elle est traversée par un tissu urbain métissé, pluriel et foisonnant. L'espace urbain finit par devenir le véritable protagoniste du roman, ce qui donne à voir une ville pluridimensionnelle, fragmentaire, mobile et insaisissable. L'œuvre de Boudjedra participe de manière retentissante à l'élaboration d'une littérature urbaine où la ville concrète se dilue dans le chaos de la représentation, notamment la représentation qui tend à dire la violence de l'histoire et qui, pour ce faire, dissout la ville, la désarticule et la distord.

## Références / References

- Barthes, R. (1985 [1967]). « Sémiologie et urbanisme ». In *L'aventure Sémiologique*. Paris : Seuil.
- Baudrillard, J. (1970). *La Société de consommation*, Paris : Gallimard.
- Benjamin, W. (1992). *Correspondances*, Paris : Aubier.
- Benjamin, W. (2006). *Paris, capitale du XIXe siècle, le livre des passages*, Paris : Les éditions du Cerf collection « Passages ».
- Benjamin, W. (1978 [1972]). *Sens unique* précédé par *Enfance berlinoise* et suivi par *Paysages urbains*, Paris : Les Lettres Nouvelles Maurice Nadeau. Traduction de Jean Lacoste.
- Bernard, D. (2014). « Le métro, un sous-sol urbain indispensable à la mobilité de la ville ». In B. Barroca (dir.) *Penser la ville et agir par le souterrain*, Paris : Presses des Ponts.
- Bertrand, D. (1985). *L'espace et le sens. Germinal d'Émile Zola*, Paris-Amsterdam: Hadès Benjamins.
- Boudjedra, R. (1975). *Topographie idéale pour une agression caractérisée*, Paris : Denoël.
- Boudjedra, R. (1995). *Lettres algériennes*, Paris : Grasset.
- Boudjedra, R. (2000). *Fascination*, Paris : Grasset.
- Choay, F. (1965). « L'urbanisme en question ». In *L'urbanisme : utopies et réalités*, Paris : Seuil.
- Crouzières-Ingenthron, A. (2001). *Le double pluriel dans les romans de Rachid Boudjedra*, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- Eco, U. (1972). *La Structure absente. Introduction à la recherche sémiotique*, Paris : Mercure de France, coll. « Essais ».
- Floch, J.-M. (1990). « Êtes-vous arpenteurs ou somnambules ? ». In *Sémiotique, marketing et communication*, Paris : PUF.
- Gervais, B. (2005). « L'apprentissage de la ville. Le labyrinthe de l'oubli de Kasuo Ishiguro ». *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14.
- Hannerz, U. (2010). *La complexité culturelle. Etudes de l'organisation sociale de la signification*, Grenoble : A la croisée. Traduction d'Alain Battégay, Pascale Joseph, Daniel Mandagot et Hervey Maury.
- Hirt, A. (1989). « Le chantier de la modernité ». *Quinzaine littéraire*, 545, 17–20.
- Horvath, C. (2007). *Le roman urbain contemporain en France*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Leone, M. (2012). « Sémiotique du sentiment d'appartenance ». In *Nouveaux actes sémiotiques*, n°115. [En ligne] <http://epublications.unilim.fr/revues/as/1519>

- Lynch, K. (1969). *L'image de la cité*, Paris : Dunod.
- Monjal, F., & Hucault, M. (2014). « Sous les pavés, les programmes ? ». In B. Barroca (dir.) *Penser la ville et agir par le souterrain*, Paris : Presses des Ponts.
- Popovic, P. (1988). « De la ville à sa littérature ». *Études françaises*, 24(3), 109–121.
- Roelens, N. (2014). « Sémiotique urbaine et géocritique ». In *Signata* [en ligne] URL: <http://journal.openedition.org/signata/485> ; DOI: 10.4000/signata.485
- Rongier, S. (2017). *Les désordres du monde. Walter Benjamin à Port-Bout*, Paris : Fayard coll. Pauvert.
- Simondon, G. (2013 [2005]). *L'individuation à la lumière des notions de formes et d'information*, Paris : Jérôme Million.
- Tackels, B. (2012). *Walter Benjamin lecteur absolu* [vidéo podcast]. Source : Bibliothèque nationale de France, département Audiovisuel, VNUM-6725 Gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k13211359. Mise en ligne : 10/06/2018

