



N°2 Cartes et plans

- Claire Mazaleyrat

La carte et le plan, fils d'Ariane de *L'Emploi du temps* de Michel Butor et de *Topographie idéale pour une agression caractérisée* de Rachid Boudjedra

Le rapprochement entre les deux auteurs peut certes surprendre de prime abord, dans la mesure où *L'Emploi du Temps*¹, publié en 1956, se rattache au Nouveau Roman français alors que *Topographie Idéale pour une agression caractérisée*², écrit près de vingt ans plus tard, est un roman algérien, bien qu'écrit en français, par un auteur connu pour son engagement politique et social comme en témoigne l'ensemble de son œuvre. Cependant, Boudjedra lui-même fait part de son admiration pour les auteurs du Nouveau Roman, auquel il donne un souffle neuf, réinvestissant une manière de capter le réel pour faire état de la réalité de son époque. Les expérimentations formelles des années 1950 sont pour lui un terrain d'innovation littéraire, bien que l'aspect social et politique soit très fortement mis en avant par l'auteur algérien. L'influence certaine du Nouveau Roman sur Boudjedra permet donc de lire les deux ouvrages dans leur parenté au niveau formel.

Nous nous interrogerons ainsi ici sur l'opacité de la carte et du plan dans la narration, qui permet d'exprimer l'étrangeté de l'homme face à l'espace qu'il habite, et la nécessité de la double opération d'écriture et de lecture pour trouver un sens *entre* les

¹ M. Butor, *L'Emploi du temps* [1956], Paris, Éditions de Minuit, 1995.

² R. Boudjedra, *Topographie idéale pour une agression caractérisée* [1975], Paris, Gallimard, « Folio », 1986 (désormais abrégé *TIPAC*).

lignes du plan. En effet, outre le thème de l'étranger perdu dans une ville inconnue, qui ne sait pas lire le plan, ce qui nous semble relier de manière essentielle les deux romans réside dans la construction narrative, semblable à un véritable fil d'Ariane, qui permet de guider – ou de perdre – le lecteur dans le dédale de la narration : l'abondance de détails, les descriptions au millimètre près de l'espace du métro chez Boudjedra, les reconstitutions à la minute près chez Butor, brouillent les pistes habituelles que suit le lecteur, et les deux romans, centrés sur une interrogation autour du signe et de sa lisibilité, jouent alors de l'éclatement de la narration classique pour créer de nouveaux parcours déconcertants.

Ces innovations formelles, liées à l'esthétique du Nouveau Roman et à son influence, permettent donc de tisser d'autres liens entre le plan, ou la carte, et le roman : celui-ci ne suit pas une narration linéaire, mais égare son lecteur, tout comme le personnage central se perd à travers des repères fictifs. La carte ou le plan, même si ce dernier recoupe un univers commun de références (le métro parisien existe et on peut reconnaître son plan dans le roman), sont des instruments fictifs au service de la narration, au même titre que les personnages. Ces indices forts de l'illusion référentielle dans des romans plus classiques sont ici au contraire montrés comme des pièges pour le lecteur et mettent donc en abyme l'acte d'écriture. La parodie d'enquête dans les deux romans contribue à cette esthétique de la reconstitution, mais il est significatif que les deux enquêtes se révèlent inachevées, sans succès : le déchiffrement du réel par un « lecteur » dédoublé dans le personnage d'enquêteur mène à une réflexion sur l'acte de déchiffrement, plutôt qu'à un résultat. C'est ce qui fait à la fois la proximité de ces deux romans et leur modernité.

Il nous semble donc que ce rapprochement – et les nuances qui s'imposent – permettrait de mettre en valeur d'une part l'influence du Nouveau Roman, sur un plan formel, sur d'autres auteurs, dans l'élaboration d'une modernité souvent liée au renouveau d'une identité nationale. D'autre part, l'analyse comparative de l'usage de la carte et du plan dans les deux romans, offre un point de vue original sur la référence et le signe visible dans l'univers de fiction et semble porteuse de sens : l'insertion picturale et/ou narrative de ces éléments mène à une réflexion sur la lisibilité ou l'opacité du signe visuel au cœur d'œuvres qui intègrent ces signes.

1. la carte et le plan comme objets d'égarement

Le roman de Butor s'ouvre sur un plan de Bleston dont le lecteur imagine qu'il pourra l'aider à suivre la narration. En effet, tous les lieux cités dans le roman s'y trouvent scrupuleusement consignés, et les replacer sur ce plan peut avoir un aspect ludique. Mais quelle est en effet l'utilité de cette carte ? Compte tenu que l'une des principales difficultés tient à l'éclatement temporel dans la narration, avec une double, voire une triple strate temporelle qui se perd fréquemment dans les méandres de la lecture (moment de l'écriture, moments du récit, mises en rapport entre différentes époques de l'histoire...), il n'est nul besoin pour le lecteur de situer géographiquement les pérégrinations de Jacques Revel dans la ville, alors que l'unité de lieu est particulièrement simple. D'autant plus absurde est la présence de ce plan que Bleston est une ville fictive, quelques correspondances qu'on ait pu mettre en évidence avec la ville bien réelle de Manchester. Cet effet de réel est un leurre destiné à égarer le lecteur dès son entrée en fiction, avec la précision toute apparente des indications topographiques qu'on peut y lire.

Pourtant il s'agit d'un plan, et non d'une carte, et ce statut oriente la lecture. En effet, d'après l'analyse d'Andrée Chauvin à propos de Perec³, la carte et le plan, s'ils ont en commun d'organiser des données spatiales en recourant à l'abstraction et à la schématisation, se différencient en ceci que le plan n'est pas toujours géographique ni topographique, et qu'il est surtout défini par une nécessité, par une fonction⁴. Or les déambulations de Jacques ne correspondent pas à une réelle fin pratique, mais bien plus aux méandres d'un labyrinthe. La tentation de la clarification par le plan de la ville égare donc le lecteur en le laissant croire à une lisibilité de l'espace fictif, à son sens. L'insertion de la carte du Tendre, avec sa charge symbolique et la lecture toponymique qu'elle impose d'étape en étape, est à l'opposé de celle du plan de Bleston au début de *L'Emploi du temps* : le plan n'ordonne ici aucune donnée abstraite en un itinéraire concret, l'évolution du personnage ne s'inscrit pas dans un espace labyrinthique mais dans la « mise en ordre » du temps.

³ A. Chauvin, « Cartes et plans : représentations de l'espace et conditions de lecture » dans *Cahiers Georges Perec*, n°8, novembre 2004, pp. 237-249.

⁴ E. Husserl, *L'Origine de la géométrie*, traduction et introduction par Jacques Derrida Paris, PUF, « Epiméthée », 1962. L'auteur explique que la représentation géométrique (celle du plan par opposition à la carte) relève avant tout d'une nécessité historique (pp. 210-211).

On assiste à un phénomène inverse dans le roman de Boudjedra : alors que le réseau du métro parisien est connu du narrataire du roman, que l'itinéraire de son personnage est aussi bien psychologique que spatial et qu'un plan aurait permis d'éclaircir un trajet qu'on comprend parfois assez mal⁵, l'auteur préfère que s'installe une certaine confusion et laisse au lecteur scrupuleux le soin de suivre les pérégrinations de l'immigré. Priorité est donnée au texte, le nom des lignes est écrit en toutes lettres en début de partie, nul schéma ne vient expliciter un itinéraire qui n'en a guère besoin puisque c'est son absurdité et sa confusion qui sont signalées, pas sa « réalité ». Les lignes, les stations, les descriptions des couloirs multiplient les effets de réel et la vraisemblance à tel point qu'on est plus proche du collage que de la narration, notamment à travers les discours publicitaires ou la reproduction de la rubrique nécrologique d'un quotidien⁶. L'absence de plan alors même que celui-ci est sans cesse décrit le met en position de sous-texte en négatif : c'est son absence, redoublant une absence de sens pour s'orienter dans le roman, qui saute aux yeux.

Le seul plan donné dans l'œuvre est donc celui que tente de lire le personnage dans le métro, redoublé par les schémas des personnages qu'il croise :

Il n'avait quand même pas compris grand-chose au plan qu'on lui avait indiqué du doigt.

Où les lignes zigzaguent à travers des méandres donnant à la mémoire des envies de se délester d'un trop-plein d'impressions vécues depuis deux ou trois jours et se superposant les unes au-dessus des autres à la manière de ces lignes noires, rouges, jaunes, bleues, vertes, rouges à nouveau mais cette fois hachurées de rouge, puis vertes et hachurées de blanc avec des ronds vides à l'intérieur et des ronds avec un centre noir, puis les numéros qu'il savait lire [...]⁷.

Cette description du plan est orientée par le regard de l'étranger qui ne comprend pas le sens de ce qu'il voit : la description est alors curieusement « objective » puisqu'en dépit du regard subjectif qui l'oriente, elle fait l'objet d'un inventaire neutre de signes sans nulle tentative d'interprétation : l'énumération des

⁵ Les enquêteurs s'interrogent en effet à plusieurs reprises sur le point de départ de l'étranger car son début d'itinéraire semble particulièrement incompréhensible : la répétition de cette question de départ donne lieu à une bifurcation initiale qui met en doute la clarté du plan.

⁶ R. Boudjedra, *TIPAC*, p. 161. On assiste à une énumération des cas de morts violentes d'Algériens à Paris, à travers une typographie qui tranche avec celle du roman proprement dit, sous le titre « Onze morts depuis le 29 août ».

⁷ *Ibid.*, p.18.

couleurs des lignes, les termes géométriques de « lignes » et « ronds » s'opposent au ressenti personnel. Le plan est à la fois l'altérité absolue, ce qu'on ne comprend pas, qu'on ne compare pas, et le comparé du « trop-plein d'impressions vécues », qui encombrant la mémoire du personnage, elle-même personnifiée à travers ses « envies ». Le paradoxe est frappant : d'une part le refus d'investissement intellectuel, le refus de donner du sens au spectacle considéré, d'autre part l'analogie entre les lignes du plan et les impressions personnelles, qui s'emmêlent dans la plus grande confusion. Le plan apparaît donc comme le lieu de la prise de conscience du chaos. Le surgissement de l'idée de l'altérité s'exprime plus loin dans le texte, à travers l'image de la ligne-frontière qui rappelle au personnage sa condition d'étranger :

[...] ne sachant pas quel est le nord du sud et quel est l'est de l'ouest avec, autour de l'enchevêtrement des lignes, un tracé en pointillé comme s'il s'agissait de quelque frontière honteuse ébauchée à la hâte, un peu en catimini, au cours d'une nuit très pluvieuse, pour mettre ceux qui sont au-delà du tracé devant le fait accompli, avec aussi en deçà de la ligne frontalière, une teinte différente de celle (blanche) sur laquelle courent les différentes lignes aux couleurs variées [...]⁸.

Le plan est investi d'un imaginaire de la frontière qui oppose ceux du haut à ceux du bas, à travers un parallélisme simpliste mais caractéristique de la position de l'étranger dans la capitale française. L'hypallage de l'adjectif « honteuse » et les images révélant l'activité frauduleuse du tracé des frontières témoignent d'une politique d'immigration hypocrite dans la France post-coloniale des années 1970, ce qu'illustrent de nombreuses autres allusions du roman et l'implication très politique de l'auteur lui-même⁹. D'autre part, il est significatif que le plan perde son aspect topographique, orienté au nord, au profit d'un schéma abstrait, sans référent dans l'espace habitable de l'étranger : la détermination d'un objet sur un territoire, par rapport à un espace compris, rationnel, fondé sur les rapports entre la position de la terre et celle des astres, telle qu'on l'utilise dans une carte topographique (les points cardinaux témoignent de ce

⁸ *Ibid.*, p.19.

⁹ Il s'agit d'une double frontière ici : d'une part, la dénonciation du tracé arbitraire des frontières à l'époque coloniale, qui partage l'Afrique en pays abstraits à travers une ligne « blanche » qui nie toute réalité au territoire traversé et fait partie d'un processus d'aliénation des pays soumis. D'autre part, la frontière est celle qui sépare au moment du récit le pays dont on émigre de celui où l'on émigre : le travailleur algérien est à la fois nécessaire à la politique économique de la France des années 1970 et rejeté en raison même de son origine étrangère. L'image du tracé des frontières permet donc de réunir dans une même dénonciation deux temps des relations franco-maghrébines, la colonisation et l'immédiate après-colonisation, pour en montrer la continuité.

mode d'habiter l'espace), a cessé au profit d'une position appréciable par les seules directions, qui n'ont évidemment aucun sens pour l'étranger. Il s'agit du passage d'une orientation universelle à travers les points cardinaux, donnés par les étoiles et le soleil, à une position plus éminemment culturelle que proprement spatiale. L'individu est broyé dans une civilisation qu'il ne maîtrise pas et qui a pour seuls repères ceux qu'elle s'est artificiellement créés. La dimension sociale et politique du roman apparaît donc à travers cette description du plan comme objet d'égarement, mais aussi d'aliénation pour le personnage de Boudjedra, jamais nommé, c'est-à-dire dépourvu de toute identité. Cette absence de nom en fait certes un personnage type, universel – la figure de l'étranger –, mais montre surtout une existence sans essence, une pure occupation de l'espace passagère : un usager du métro anonyme et étranger au monde qu'il ne fait que traverser.

L'égarement dans ces deux romans est porteur d'une dimension métaphysique qui rappelle directement le mythe du labyrinthe : il s'agit moins d'une perte des repères spatiaux que d'une aliénation, une perte d'identité à travers la perte du sens. Cette notion est l'objet d'un jeu sur ses deux significations : le « sens » est à la fois l'orientation donnée, et qui justement est perdue à travers ces leurres que sont cartes et plans, et la « signification » du cheminement. Cette recherche herméneutique est mise en scène à travers la spécularité et les différents niveaux de mise en abyme de nos textes.

Les repères sont donc brouillés pour l'étranger et ses errances le conduisent toujours plus loin dans le labyrinthe des lignes indéchiffrables, celles du métro et celles de l'écriture. En effet, ce qui réunit ces deux romans autour des trajets énigmatiques réside surtout dans la question de la représentation : alors que les plans et les cartes égarent personnage et lecteur, c'est dans les lignes *écrites* que la narration s'ordonne. Face à l'incompréhension figurée par l'arbitraire des lignes tracées sur le plan, s'amorce un procédé de déchiffrement de la réalité à travers l'écriture, qui décrit ces plans et ces cartes ; le personnage s'efforce de « démasquer la carte blanche »¹⁰ selon Butor, de combler le blanc de l'incompréhension entre les lignes, d'assembler les pièces du puzzle. De la même façon, le plan que ne parvient pas à déchiffrer le personnage de Boudjedra est reconstitué par le lecteur – qui, lui, sait lire les indications du métro

¹⁰ M. Butor, *L'Emploi du temps*, *Op. cit.*, p.364 (désormais abrégé *ET*).

parisien – par le processus de la lecture, opération qui donne sens au chaos dans lequel est plongé le personnage.

La carte et le plan représentent à différents niveaux dans les deux romans une réflexion sur la lecture qui donne sens aux signes absurdes de la réalité. Mettre en scène des étrangers qui ne savent pas lire le plan de la ville ou du métro parce qu'ils n'ont pas les repères des habitants (il est significatif que Jacques Revel rachète une seconde carte de Bleston pour reconstituer dans son récit « l'accident », une fois qu'il connaît la ville et sait s'y orienter) permet une réflexion sur la lisibilité du signe, dépendant d'un contexte culturel et social. L'étranger qui interroge le signe est exclu de la ville, mis à mort dans le cas de l'immigré algérien. Le danger de ce déchiffrement est illustré par la figure omniprésente et angoissante du Minotaure¹¹ tapi dans le labyrinthe et qui attend ses proies : s'orienter et comprendre est une question de vie ou de mort. Le narrateur de *L'Emploi du temps* parvient à s'échapper parce qu'il réussit à trouver de l'ordre, par l'écriture, dans les lignes de la ville, qu'il découvre sa logique interne. Mais l'opacité des lignes tue l'étranger qui ne sait y trouver un sens.

2. Écriture spéculaire et déchiffrement du sens

Husserl exprime le rapport problématique qui lie le discours à l'expression géométrique, celle du plan¹² : alors que le langage usuel présente à la fois un énoncé et

¹¹ Outre l'ambiguïté des « boyaux » du métro très présents dans le texte et qui rappellent ceux de la veine Guillaume du Voreux dans *Germinal*, on trouve de nombreux effets d'annonce de la mort qui attend l'étranger, marqués par la monstruosité des agresseurs, évoquant donc le Minotaure : « La horde avançait sur lui l'haleine fétide puant la bière de luxe, la vision brouillée par la jouissance sadique de le voir essayer de battre en retraite sans lâcher sa valise de plus en plus avachie, le rire gras et lugubre fracassant le silence de la nuit touchant presque à sa fin, le couteau à cran d'arrêt à fleur de poche, les yeux vitreux et froids striés de sang » (p. 157). Ce passage mélange les caractéristiques humaines (le sadisme, la boisson, le rire, le couteau, évoquant un stéréotype social, celui de la bande de voyous) et les métaphores animales (la « horde » de loups, l'« haleine fétide », les « yeux vitrés et striés de sang »...) qui accentuent la sauvagerie des agresseurs. C'est dans ce mélange que réside la monstruosité. Le métro devient l'ancre du Minotaure, même si le terme n'est pas prononcé, parce que la bande figure la barbarie sanguinaire et la monstruosité de ce « boyau » sans fin.

¹² « Comment l'idéalité géométrique (aussi bien que toutes les sciences) en vient-elle à son objectivité idéale à partir de son surgissement originaire intra-personnel dans lequel elle se présente comme formation dans l'espace de la conscience de l'âme du premier inventeur ? Nous le voyons par avance : c'est par la médiation du langage qui lui procure, pourra ainsi dire, sa chair linguistique ; mais comment, à partir d'une formation purement intra-subjective, l'incarnation linguistique produit-elle l'*objectif*, ce qui, par exemple comme concept ou état de choses géométriques, est effectivement présent, intelligible pour tout le monde [...] » (E. Husserl, *L'Origine de la géométrie*, *Op. cit.*, p. 181). Husserl met ici en valeur l'opposition entre un énoncé universel, qu'incarne le langage mathématique par exemple, et son

son énonciation, inter-subjective et polysémique, le discours scientifique, et géométrique en particulier, se limite à un énoncé intelligible par tous, à tout moment, portant une valeur d'universalité. Ce que Boudjedra met en lumière dans *Topographie idéale*, c'est l'aspect purement culturel de cette intelligibilité du discours mathématique. En effet, le plan du métro, qui repose sur une abstraction géométrique destinée à en assurer une plus grande lisibilité, égare le lecteur et le confronte à son incompréhension du monde extérieur :

Fluidité du mouvant clignotement orange en bleu comme un rêve coupé en deux pour en dégager les couleurs et les impressions sous-jacentes fermentant à l'intérieur du sommeil sous la levure des mots brisés, gommés, raturés, désarticulés, et dont la signification reste parcellaire pour l'émigrant cloisonné dans sa hantise comme un frelon désaxé par la structure des alvéoles [...]¹³.

Cette divagation poétique, qui entraîne ensuite le lecteur vers l'évocation du passé heureux de l'émigré à travers l'image du miel par un libre jeu d'associations, révèle surtout son statut d'étranger dans un espace géométrique non-compris. La concordance entre un langage et un espace se traduit tout au long du roman par ces mots vides de sens que répète l'étranger et qui répètent les panneaux des stations ou les mots du plan « BA-BAS-TI-TILLE » par exemple, perdant tout sens à force d'être « désarticulés » : au lieu d'évoquer l'histoire française dans ce qu'elle a de plus glorieux, le mot met en avant le début du mot, le « bas », ce qui ôte évidemment de sa superbe à l'évocation de la Révolution française, et peut encore une fois être lu comme la mise à « bas » d'un nationalisme français pernicieux, raciste. L'onirisme de la rêverie sur les mots, qui crée son propre cheminement à travers le jeu des sensations, impressions, rappels par la mémoire, est sans cesse « coupé en deux » par l'altérité fondamentale de l'espace géométrique, qui « cloisonne » l'étranger. Discours géométrique et langage sont accessibles, intelligibles, par une communauté culturelle dans lequel le lecteur peut se repérer : le simple changement de point de vue sur un objet donné détermine son identité. Ici, l'étranger ne peut identifier ce qu'il voit et le

énonciation, caractérisée par un mode « intra-personnel » entaché de subjectivité, polysémique. Il prend l'exemple de la traduction d'un texte étranger : le « message », l'énoncé proprement dit, subsistera à l'opération, tandis que la chair du langage est annulée.

¹³ R. Boudjedra, *TIPAC*, p. 98.

plan révèle son étrangeté à un monde dont la lecture lui est interdite par son implication culturelle.

Le personnage de Jacques Revel est bien différent à cet égard. Bien qu'étranger dans la ville de Bleston, il est caractérisé par une érudition et une curiosité intellectuelle qui lui donnent rapidement accès à cette « lecture » de la ville qui fait défaut à l'étranger de Boudjedra : l'achat du roman policier, du guide de la région, les explications demandées à l'ecclésiastique de l'Ancienne Cathédrale, les nombreux films documentaires auxquels assiste le narrateur sont autant d'indices de son intellectualisation de l'espace, qui mène aussi bien à l'erreur et à l'errance. Le mythe d'Abel et Caïn qui figure sur le vitrail de la Cathédrale et rappelle en quelque sorte les terribles événements historiques, notamment liés aux sanglantes guerres de religion, qui ont secoué la ville plusieurs siècles plus tôt, laisse le narrateur maître d'y voir aussi l'annonce du destin de Bleston : la couleur rouge qui représente le sang versé par Caïn lui donne une autre image des incendies qui ravagent la ville actuelle et lui évoquent l'incendie de Rome par Néron, mais aussi un certain nombre de luttes fratricides, dans un enchevêtrement de références culturelles et historiques sans fin. Cette lecture figurative saturée de codes culturels finit par brouiller l'appréhension du narrateur, victime d'une forme d'aveuglement littéraire.

Tandis que le personnage de Boudjedra meurt de ne pas comprendre les codes de la réalité à décrypter, le narrateur de Butor est victime d'une propension à la surinterprétation qui brouille tout autant son rapport à la réalité et qui se révèle particulièrement frappant à travers les analogies tissées entre sa situation et le mythe de Thésée : Ann, qui lui vend la carte de la ville, est assimilée d'emblée à l'Ariane du mythe ; mais lorsque Jacques apprend ses fiançailles avec James Jenkins, il ne trouve plus sa propre place dans la lecture du mythe, et cette découverte scelle son départ. Il est montré en position de spectateur, de lecteur, tout au long du roman, jusqu'à ce qu'il entreprenne de raconter ses propres errances après avoir brûlé la carte mensongère, le lendemain du 30 avril. Le récit se fait alors d'autant plus spéculaire qu'il forme une boucle, ou plus exactement une spirale, qui met en scène le décalage entre temps du récit et temps de l'écriture. Le narrateur se raconte en train de raconter, de manière à sortir du labyrinthe : mal guidé par des lectures hasardeuses ou trop vite interprétées, il doit à son tour écrire le mythe pour y entrevoir une voie de sortie. C'est alors qu'il

achète le second plan de Bleston, dans une perspective qui n'est plus la même : il s'agit non pas pour un étranger de s'orienter, mais pour un « initié » de reconstituer des itinéraires. Le plan a radicalement changé de forme, il ne reproduit pas la ville mais la réduit.

3. l'art de la miniature

La carte et le plan sont caractérisés par leur aspect métonymique¹⁴ : ils sont une réduction à l'échelle de la page du monde ou du moins d'un fragment de celui-ci : une miniature de la ville pour le plan de Bleston, un négatif de Paris pour le plan de son métro. L'exemple le plus frappant de cette « miniaturisation »¹⁵ de la ville est l'analogie entre la première carte de Bleston que brûle Jacques le 30 avril et les innombrables incendies qui ravagent la vraie ville et qui se multiplient précisément dans le film sur la Crète auquel assiste le narrateur : ce « labyrinthe de feu »¹⁶ s'étend sur la ville entière, comme le montre ce passage où le narrateur découvre la fermeture d'un de ses restaurants de prédilection :

[...] sûr que c'était un incendie qui avait provoqué cette fermeture, allumé par cette même flamme hélas dénaturée, pourrie, contaminée au cours de son long cheminement parmi tes veines, qui avait brûlé ton plan, Bleston, dans cette chambre, cette flamme que tu avais réussi à asservir, à soudoyer pour te jouer de moi, pour parfaire cette vengeance[...]¹⁷.

¹⁴ « La carte figure, par la mise en mots de métonymie de l'espace, la totalité d'un réel géographique nommable à partir d'une liste et en même temps elle ne quitte pas l'espace de la page » (A. Chauvin, « Cartes et plans : représentations de l'espace et conditions de lecture », art cit., p. 241).

¹⁵ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, « Quadrige », 2007. Dans le chapitre « La miniature », Bachelard analyse les réductions de l'espace à ce que Borges aurait appelé un « aleph », comme la carte, qui inverse la hiérarchie des grandeurs. Ce phénomène de réduction de l'espace infini à un monde clos sur lui-même et maîtrisable est présent dans de nombreux contes, mais on peut aussi voir dans le recours au plan cette tentation de l'agencement organisé du chaos, qui échoue dans nos deux romans.

¹⁶ J. L. Borges, *L'Aleph* [1962] « les Théologiens », traduction de Roger Caillois, Paris, Gallimard, « L'Imaginaire », 1967. Cette expression se trouve utilisée à la page 53 à propos du récit de la querelle entre deux théologiens et des différentes hérésies qu'ils combattent : le labyrinthe illustre à la fois la réversibilité du temps dans cette nouvelle et le dédale des pensées, puisque les deux adversaires en viennent à employer les mêmes mots dans des circonstances sensiblement différentes : « *Vous n'allumez pas un bûcher, mais un labyrinthe de feu. Si l'on réunissait ici tous les bûchers que j'ai été, ils ne tiendraient pas sur terre et les anges en seraient aveuglés. C'est ce que j'ai souvent dit.* Puis il poussa un cri, car il fut atteint par les flammes ». Le feu est donc indissolublement lié à l'aspect labyrinthe de la pensée et de l'histoire, aussi bien chez Borges que chez Butor à travers ces répétitions du motif.

¹⁷ M. Butor, *ET*, p. 355.

L'allocution à Bleston, personnifiée en femme de la « vengeance », donne un aspect tragique à ce passage, comme à tant d'autres, où le narrateur relie à travers le jeu des appositions et des relatives enchâssées¹⁸ des événements distincts de ses quelques mois à Bleston pour faire apparaître leur unité et rattraper le temps : la multiplication des incendies, notamment dans les endroits où s'installe la foire, la disparition en fumée du premier plan acheté à Ann Bailey, et enfin la « flamme » ambiguë, évoquant à la fois la vengeance et la passion amoureuse : Bleston personnifiée devient en effet la femme détestée et aimée, dans une relation passionnelle qui s'éloigne des deux amours éprouvées par Jacques au cours de son séjour et qui n'aboutissent guère. Le plan est surtout associé à l'absence, au fourvoiement, et ses blancs sont plus importants que les lignes de ses rues qui n'éclairent pas l'usager :

Certes, dans cette feuille de papier couverte de traits d'encre de cinq couleurs, les centimètres carrés liés dans ma mémoire à des bâtiments perçus, à des heures, à un domaine de plus en plus vaste, se sont multipliés, (...) mais il reste d'immenses lacunes, d'immenses trous dans cet espace, où les inscriptions restent lettre morte, où les lignes ne font apparaître aucune image, où les rues demeurent la notion la plus vague [...]

C'est le grand jour qui éclaire le plan de cette ville encore tellement inconnue, (...) ce plan qui est comme sa réponse ironique à mes efforts pour la recenser et la voir entière, m'obligeant à chaque nouveau regard à confesser un peu plus grande l'étendue de mon ignorance, ce plan sur lequel se superposent dans mon esprit d'autres lignes, d'autres points remarquables, d'autres mentions, d'autres réseaux, d'autres distributions, d'autres organisations, d'autres plans en un mot, (...) tel ce trajet de la foire, cette petite ville mobile un peu moins morose qui fait le tour de la grande [...]¹⁹.

Le plan géométrique s'oppose donc à une rêverie de la ville personnifiée et le plan révèle les lacunes de l'expérience : il reste « lettre morte », au même titre que la reconstitution laborieuse des mois passés, tant que le narrateur ne lui substitue pas une autre logique : celle du déplacement. En effet, la mobilité de la foire n'est pas figurée dans le plan, alors que c'est par ses déplacements que se dessine la véritable logique de la ville (on sait par exemple que les incendies qui ravagent Bleston suivent les déplacements de cette ville miniature). La tentative totalisante de la carte est vouée à l'échec, dans la mesure où elle superpose seulement des points au lieu de figurer leurs

¹⁸ L'analyse de Leo Spitzer sur le stylème du rappel chez Butor montre l'aspect obsessionnel de ces reprises, le ressassement à la recherche d'un sens qui ne vient pas, et finalement l'aspect labyrinthique d'un récit qui se cherche (dans « Quelques aspects de la technique des romans de M. Butor », *Archivum linguisticum*, 1960, pp. 482-531, repris dans *Études de style*, Paris, Gallimard, « Tel », 1970).

¹⁹ M. Butor, *ET*, p. 134.

rapports, en particulier dans l'axe du temps : plutôt qu'une carte, c'est un schéma qui devrait orienter le narrateur. À cette impossibilité de suivre les lignes figées du plan, le narrateur va substituer ainsi une logique, notamment celle de la symétrie, dont on trouve de très nombreuses occurrences aussi bien chez Butor que chez Boudjedra : cette notion reprend de manière plus spécifiquement spatiale le thème du double et permet un rapprochement entre deux objets *a priori* distincts, ce qui donne à voir un autre agencement du réel, une structure poreuse du sens dans le chaos des points éparpillés.

Les métaphores du plan – et, à un autre niveau, du livre qui s'écrit – sont innombrables dans ces deux romans. Chez Butor, en effet, la duplication est omniprésente, obsessionnelle : les deux sœurs, les deux cathédrales, les deux temporalités, sont « métonymisées » par les deux plans qu'achète Jacques, la carte et le plan des bus, les deux exemplaires qu'il se procure du *Meurtre de Bleston*, qui redouble lui-même sur le registre policier l'enquête de Jacques Revel sur le secret de la ville :

[...] pour que par ces deux sœurs, Bleston, grâce à ce texte qui demeurera de mon passage, puis, peu à peu, contagieusement, par d'autres de tes yeux pleins de poussière et de patience, pris au reflet de cette toile que je tisse, tu poursuives ta propre lecture [...]²⁰.

L'image du tissage rappelle évidemment l'importance des tapisseries du musée, qui traitent du mythe de Thésée et appellent une lecture allégorique à la fois chez le narrateur obsédé par l'image du labyrinthe et chez le lecteur. L'image de la tapisserie engage une analogie d'autant plus étroite avec le texte que l'étymologie des deux mots est la même : le *tissu* et son doublet le *texte* sont « ce qui est tramé, tissé, entrelacé »²¹. Les tapisseries de *L'Emploi du temps* contribuent donc à donner une représentation intelligible de la réalité au même titre que les références littéraires, les films, le roman de Georges Burton, à la fois fil d'Ariane, véritable plan qui guide Jacques dans la ville et instrument du drame, puisque ce roman contiendrait une révélation sur le secret de Bleston et que son auteur démasqué par une étourderie de Jacques subit un « accident » qui alerte le narrateur. La fiction et la réalité s'entrelacent donc étroitement, l'une donnant à lire l'autre, servant de grille de déchiffrement plus ou moins fiable du réel. Puisque le plan de la ville acheté chez Ann ne sert qu'à égarer

²⁰ *Ibid.*, p. 354.

²¹ *Le Robert historique de la langue française*, sous la direction d'Alain Rey, 1992, article « Texte ».

davantage le narrateur et que c'est l'objet dans sa matérialité qui est détruit par le feu, le véritable guide est en effet le roman policier : étrange que le plan soit le roman, et le roman le plan de la ville...

De la même manière, les métaphores du plan sont nombreuses dans le texte de Boudjedra : la feuille quadrillée sur laquelle est notée l'adresse où doit se rendre l'étranger, adresse recopiée soigneusement par une petite fille du village sur une feuille qui se démultiplie à mesure que les passants complètent les indications, donnent des schémas toujours plus incompréhensibles :

[...] une feuille quadrillée format 14X12, ensuite un stylo à bille bleu et trace un schéma simple avec les noms des différentes stations qu'il affuble d'un chiffre (...) puis il accole un dessin avec le mot stop comme dans les figures du code de la route [...]²².

Le plan s'accroît ainsi de manière exponentielle dans une série de réductions qui fragmentent encore la logique du réseau. L'emploi de « dessin », de « figures » issues du « code de la route », censé atteindre à l'universel, permet donc le glissement du topographique vers le symbolique. Mais cet itinéraire figuré entretient des rapports de plus en plus éloignés avec la réalité des lieux, comme l'indique ce passage de la page 217, qui oppose la réalité géographique à la topographie géométrique du plan : « [les lignes du métro] allant on ne sait où, peut-être vers quelque réalité géographique qu'on devine mal, au-delà du plan ». De plus, les noms apposés ne renvoient à nul référent : les indications de taille du papier utilisé sont mises exactement sur le même plan que les indications données sur l'itinéraire lui-même, ce qui brouille les rapports de grandeur et donc ceux qui régissent le passage de l'original (le métro) à ses miniatures (le plan, mais aussi à une plus petite échelle les schémas explicatifs). Le recours à l'image du flipper offre un autre exemple de cette miniaturisation des plans :

[...] le métro c'est comme le flipper il y a des itinéraires pour aller d'un point à un autre il faut passer par certains points tout à fait obligatoires [...]²³

[...] 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 (prairies arizoniennes, cow-boys texans, souris bardées de colts, etc.) mais c'est le tracé invisible de celle-ci qui rend le mieux

²² R. Boudjedra, *TIPAC*, p.30.

²³ *Ibid.*, p. 32.

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 [...]»²⁴.

À deux pages d'intervalle, on passe d'une comparaison rapide du métro tout entier avec le jeu du flipper par l'un de ses amateurs, à une analyse beaucoup plus précise du narrateur qui assimile ce jeu au plan du métro, sa première « miniature ». Plutôt que les signes visibles des lignes, c'est la partie non visible du déplacement des voyageurs, leur mobilité, qui est figurée dans cette comparaison et que le plan figé ne peut prendre en compte ; l'image du voyageur en « boule blanche » actionnée par les pistons du jeu laisse apparaître l'aspect infime de l'homme immergé dans ce dédale monstrueux : il disparaît d'ailleurs totalement des descriptions consacrées aux couloirs, aux stations : il n'est plus que l'œil effaré devant le monstre. Tout ce qu'il y a de figuratif dans le jeu du flipper, noté dans la parenthèse avec son folklore légèrement kitsch, disparaît au profit d'un « tracé invisible » dans le modèle original, qui gomme l'individu.

Le plan comme « texte » permettant de lire et d'appréhender le réel se révèle surtout à travers la polysémie des « lignes » dans les deux textes. Face à l'échec de la représentation géométrique et abstraite par le plan, qui donne une impression illusoire de maîtrise de l'espace mais ne fait que gommer l'expérience individuelle et mène à un véritable effacement de la réalité, les lignes de l'écriture tentent de mettre de l'ordre dans le roman de Butor, alors qu'elles sont liées au même supplice d'étrangeté au monde chez Boudjedra, du moins pour le personnage central : le « harcèlement des lignes », la comparaison des lignes écrites et dessinées avec un « mille-pattes » – et cette image évoque un entassement grouillant et terrifiant –, l'absurdité de l'écriture « à l'envers » sont autant d'expressions qui témoignent d'une analogie entre les lignes du plan, celles du métro, avec leur chiffre apposé (elles n'ont d'identité qu'un chiffre, nouvel exemple de délitement de la réalité) et celles de l'écriture. En revanche, le narrateur de Butor tente de remplir par les lignes de l'écriture les blancs de la mémoire de manière à donner sens au réel vécu :

²⁴ *Ibid.*, p.34.

C'est pour diminuer le retard sur ma propre réalité, qu'il faut que je replonge dans mon hiver, que j'établisse une carte de mon propre relief afin de pouvoir suivre le dessin des ombres que mes jours ont projetées les unes sur les autres, en avant et en arrière jusqu'à maintenant²⁵.

Dans ce passage, l'abandon du plan et de son déchiffrement au profit de la lecture de la ville elle-même (le narrateur se sent plus capable d'interpréter « une lézarde entre deux de tes briques sur un mur » que les sourires de Rose) est lié à un recentrage sur le narrateur lui-même, puisqu'il s'agit d'« établir la carte de [son] propre relief ». La métaphore topographique qui régit le processus de l'écriture s'inverse dans la mesure où elle ne rend plus compte de la ville mais présente un portrait de son habitant : on est passé en somme de la synecdoque du plan pour la ville à la métonymie de la ville pour son promeneur. Ainsi un centre est trouvé dans les errances labyrinthiques du narrateur, et c'est le récit qui ordonne ces déambulations hasardeuses : l'écriture est orientée par un objectif à atteindre, comme le montre la préposition « pour » qui débute la phrase, redoublée par la locution « afin de » et l'expression d'un avenir que dénote la périphrase verbale « il faut que ». La carte est remplacée par le plan, caractérisé par sa *vocation*, son aspect utilitaire ; ainsi son utilisateur reprend-il sa place prédominante, par la maîtrise de l'écriture. Mais ce qui se joue dans ce rapport entre le plan et la réalité, entre la miniature et son modèle original, est le fruit d'une dialectique plus vaste entre l'intérieur et l'extérieur.

4. la « dialectique du dehors et du dedans »²⁶

La délimitation entre le dedans et le dehors fait l'objet d'une frontière. Michel Serres rappelle l'aspect mythique et sacré de cette délimitation²⁷ à travers le motif du *limen*, qui fixe la délimitation du sacré et du profane, du territoire, du *pagus*. Cette frontière sacrée entre soi et le monde éclate dans la pensée contemporaine, et de

²⁵ M. Butor, *ET*, p. 357.

²⁶ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, *Op. cit.*, titre du chapitre p.191. Bachelard fustige dans ce chapitre la dialectique trop géométrique de cette opposition au profit de la « rêverie poétique » qui intègre les deux espaces dans la perception d'un monde possible. Mais c'est justement à travers le discours géométrique que cette rêverie se fait jour ici, et c'est dans un jeu d'allers-retours entre la pensée subjective et l'altérité des lignes « objectives » du plan et de la réalité que s'exprime une image intéressante : la réification de l'homme dans un espace qu'il intériorise, et ce notamment à travers l'herméneutique de la lecture topographique.

²⁷ M. Serres, *Les Origines de la géométrie*, Paris, Flammarion, 1993.

manière encore plus évidente à travers le rapport du plan à la réalité. En effet, le plan tient sur un espace délimité et clairement mesurable à l'échelle du regard, de la main, de la page. Il vise donc à interioriser un espace extérieur difficile à appréhender et étranger dans son immensité. Non seulement il réduit cet espace mais lui permet d'être assimilé par la conscience du promeneur.

Or cette correspondance est faussée dans les deux romans : le plan devient l'objet d'une aliénation car ses référents ont perdu tout lien avec leur original et la conscience elle-même se trouve confrontée à des espaces qu'elle ne peut comprendre ; elle finit par être interiorisée par l'espace immense, au lieu de l'assimiler, à l'issue d'un renversement terrifiant des perspectives : « les corpuscules se télescopent dans sa tête »²⁸ raconte Boudjedra, et il s'agit moins alors de décrire une impression visuelle de son personnage que de donner à voir au sens propre comment l'individu est ingéré dans les « boyaux » du monstre et ingère lui-même l'espace qui l'entoure.

Les deux romans mêlent les plans narratifs, ce qui a été suffisamment étudié pour qu'on ne s'y attarde guère : mais la confusion n'est pas déconstruction, car les lignes polyphoniques qui s'entremêlent contribuent à établir une analogie structurelle entre le plan décrit et la narration. Le cas de l'enquête est intéressant à cet égard : il s'agit dans les deux romans d'une reconstitution de la vérité à partir de fragments de réel et des interprétations qui en découlent. La reconstitution d'une réalité dans le cadre réduit de la page (ou de la résolution d'un crime) participe de l'imbrication des différents plans de fiction les uns dans les autres. Mais le discours policier, plus particulièrement dans *Topographie idéale*, est extérieur, postérieur aux faits. L'enquêteur, dont le discours indirect libre s'immisce dans les lignes du récit de manière absurde et caricaturale, est un embrayeur efficace. Il met ainsi l'accent sur des détails peu pertinents pour ce simulacre d'enquête, mais qui permettent au lecteur de se « raccrocher » à des fragments narratifs, de suivre le cheminement de l'étranger, plutôt que sa seule conscience.

²⁸ R. Boudjedra, *TIPAC*, p. 98. Dans ce passage, on note l'absence de sujet à travers l'usage du verbe pronominal : l'objet agit comme par lui-même indépendamment d'une volonté du sujet. La « tête » n'est plus le siège de la réflexion, encore moins d'une âme, mais un pur espace où se croisent les « corpuscules » abstraits de la perception. Le passage de la fonction sujet à celle non pas d'objet mais de complément circonstanciel de lieu est éminemment révélatrice de la place qu'occupe le sujet dans l'espace aliénant du métro. Cette idée se retrouve à la page 40: « déjà à porter dans sa tête toute cette nomenclature rigide et hermétiquement stratifiée cela lui donnait le goût de l'avant-mort ».

Cette question de la reconstitution du réel est plus significative dans la description et dans les rapports entre la réalité et ses plans. En effet, il semble que l'identité à échelle réduite du plan et de son référent soit non seulement arbitraire, comme nous l'avons vu, mais aussi fausse, truquée, à la manière d'une fausse piste dans une enquête parodique.

La brisure se fait à l'intérieur par l'addition de tous ces amalgames, mélanges, enchevêtrements, imbrications, amoncellements et accumulations divers d'un même et unique phénomène le dépassant, bien sûr, et dont il a une conscience vague mais implicite, sachant que tout le mystère de l'environnement dont il est la victime a son secret dans cette interférence diabolique entre les choses, les objets et les êtres pris dans un code de connexions qu'il n'arrive pas à déchiffrer mais qu'il pressent comme inscrit irrémédiablement dans ces tatouages qui commencent à hanter son esprit : les lignes formant le plan du métro, les cordes se chevauchant les unes dans les autres, les rails se réfractant à l'infini, les traces intérieures incisant la chair, les couloirs se déroulant les uns dans les autres à n'en plus finir, les ecchymoses abstraites gonflant sous la levure de la chaleur, les cercles du temps éclatant en mille segments, les espaces déglingués, les géométries fissurées, les arcs défoncés, etc.²⁹.

L'image qui domine dans ce passage est l'imbrication de l'intérieur dans l'extérieur, à travers notamment celle des couloirs infinis et qui ne mènent nulle part : c'est l'ingestion sans fin d'un monstre « dont il est la victime » qui s'effectue dans la conscience du personnage et qui se caractérise par l'enchevêtrement de la souffrance physique (les « ecchymoses », « brisures », « tatouages » et autres traces d'une souffrance violente) et de la plus grande abstraction : les traces sont « intérieures », ce qui contredit la définition d'une trace, puisque celle-ci est le signe extérieur d'un passage. L'énumération des éléments épars et marqués par cette violence n'est pas elle-même ordonnée, elle se clôt comme souvent sur un « etc. » qui semble indiquer une limite arbitraire à une énumération qui pourrait durer éternellement.

La métaphore spatiale est omniprésente, dans la « brisure intérieure » mais aussi dans le « dépassement » du personnage par un « phénomène » qui reste obscur : le verbe « dépasser » est à prendre à la fois pour sa valeur spatiale et pour son sens intellectuel, car les deux plans se mêlent absolument dans la conscience du voyageur : la mise en fiction de cette annulation du *limen* réside dans sa mise à mort effective à la sortie du labyrinthe mental et physique. Ou bien au contraire c'est parce qu'il y a eu

²⁹ R. Boudjedra, *TIPAC*, pp. 78-79.

passage dans un lieu interdit –le métro – que s’effectue la mise à mort. En effet, l’étranger est puni parce qu’il a transgressé une frontière : le système d’opposition entre la terre natale ouverte, ensoleillée, humaine, véritable paradis perdu, s’oppose évidemment aux boyaux terrifiants du métro et aux espaces parisiens décrits à travers les récits des tristes aventures des « laskars ». Ces compatriotes du personnage, rentrés au pays après y avoir littéralement « pourri » dans des chambrées infectes, brisés par des années de travail insupportable, déconfits par une expérience désastreuse, embellissent, une fois rentrés au Piton, ce qui devient une triomphante épopée, déconstruite par le narrateur³⁰. L’interférence « diabolique » entre les choses, les objets et les êtres contribue à cette lecture étayée par la mention du « cercle des malédictions » que cherche à rompre l’étranger, à partir de ses propres références culturelles : l’enfermement dans un espace clos qui assimile et « digère » littéralement tout individu pris dans cet enchevêtrement, à égalité des objets qui s’y trouvent, relève en effet d’une circularité infernale.

Plus probante sans doute est la confusion entre la conscience subjective et le spectacle de l’extérieur ; la souffrance vécue par l’étranger à la vue des signes incompréhensibles lui « zèbre la tête » comme il le dit à la page 97, il est pris dans ce qu’il voit :

[Aline] l’aiderait à se retrouver dans cette pelote de laine qui l’imbrique et le déroule au gré des cercles concentriques figurant sur le plan qu’il continue à regarder de temps à autre, coupé en deux et pris entre la fascination et la nausée, ne sachant comment l’aborder et surtout comment déchiffrer cette écriture qu’il sentait, d’instinct, primordiale³¹.

Le sujet devient objet, manœuvré par le monstre, dans ce règne de la machine qui réifie l’individu et le broie. Ce mythe contemporain prend tout son essor dans ce récit de sacrifice de l’étranger : comme les machines de l’usine écrasent les travailleurs émigrés réchappés du métro, ses couloirs commencent à violenter l’homme: « coupé en

³⁰ Les laskars eux-mêmes évoquent à la page 180 « les chantiers, les hauts-fourneaux, les kilomètres de rues à balayer, les tonnes de neige à déblayer, les mines et autres souterrains (...) tout cela, dans l’hypothèse optimiste où la police ne l’embêterait pas, que les propriétaires de l’hôtel ne lui chercheraient pas noise, les gosses ne lui tireraient pas la langue, les punaises ne lui dévoreraient pas la peau [...] ». À travers cette évocation de ce qui attend l’immigré, on lit évidemment l’expérience même de ces faux camarades, qui encouragent le personnage en lui vantant l’argent facile et les femmes de la métropole, taisant leurs propres souffrances.

³¹ R. Boudjedra, *TIPAC*, p. 187.

deux et pris entre la fascination et la nausée ». Les termes « coupé », « brisure », « morcellements », qu'on trouve en de nombreuses occurrences, semblent figurer une rupture ontologique : entre la conscience et le monde, la connaissance n'est plus directement accessible, les codes se sont brouillés et la conscience perd sa maîtrise de l'objet³². Alors que l'homme est réifié, réduit à une conscience souffrante et peu agissante, l'objet, lui, s'anime et engendre une perception du monde à la fois terrifiante et fascinante, un véritable « déploiement fantastique »³³ :

[le métro] se chevauchant, se ramifiant, se dédoublant, se recroquevillant un peu à la façon de cette mémoire toujours leste à partir mais aussi leste à revenir se lover sinusoïdalement au creux des choses, des objets, des impressions formant, elles aussi, un lacis parcourant en tous sens les méandres du temps, s'affolant, se bloquant [...]³⁴.

Un véritable bestiaire émerge de cette description, dans un tableau en mouvement suspendu, à travers le mélange de verbes de mouvement et de mode participe qui fixe le procès dans un aspect séquant incertain : l'action est à jamais en cours de déroulement, infinie, dans un grouillement qui se nourrit de lui-même.

L'image de la frontière qui sépare l'individu de lui-même est récurrente chez Boudjedra ; elle est significative d'une identité qui se cherche. *Topographie idéale* a été écrit en français par un auteur algérien, un peu plus de dix ans après l'indépendance et en plein cœur d'une période d'immigration massive, sujet traité par notre roman ; la

³² « Les recherches psychologiques et épistémologiques contemporaines-et je pense notamment aux travaux de Jean Piaget—ont montré que déjà le simple objet immédiatement perçu (...) est une construction liée à la praxis des hommes et au degré de connaissance qu'ils ont à un moment donné de la réalité ambiante, connaissance qui est elle-même un élément décisif de leur praxis. Aussi, chaque fois que la pensée scientifique fait un progrès décisif, elle modifie par cela même et la praxis et la manière de percevoir et de coordonner les données ; elle est donc amenée à restructurer son objet » (L. Goldmann, « À propos de l'art, de la littérature et de l'idéologie », dans *Essais sur les formes et leurs significations*, textes rassemblés par Annie Goldmann et Sami Naïr, Paris, Denoël/Gonthier, 1981, p. 5). La suite de cet article définit le concept de rupture ontologique, notamment dans son application aux sciences humaines, et montre l'impact des avancées de la science dans l'espace contemporain sur la perception de la réalité. Le règne de la machine (et son implication littéraire à travers le mythe qu'elle a engendré) contribue à déstabiliser un regard de l'homme sur le monde dans la mesure où il peine à trouver sa propre place dans un espace envahi par l'objet et la technologie : il me semble que l'on peut lire ainsi certains passages du roman de Boudjedra, d'autant que ce thème très prolifique dans la science-fiction a laissé un vocabulaire dans lequel puise largement l'auteur algérien.

³³ Cette dimension fantastique de la machine fait évidemment penser à des romans comme *La Bête humaine* ; mais la modernité de Boudjedra, telle que nous essayons de la mettre en valeur, réside dans le dépassement de l'imaginaire mythique par le recours à l'abstraction : le métro est terrifiant non seulement par ses personnifications, mais surtout par ses abstractions géométriques. C'est moins un monstre qui dévore l'étranger à travers la figure mythique du Minotaure que l'absence de visage.

³⁴ R. Boudjedra, *TIPAC*, p. 20.

tension entre recherche d'une identité propre et aliénation culturelle traverse certaines descriptions de l'espace métropolitain³⁵ :

Mais surtout cela : cette propension à tout fermer, clôturer, enfermer, dans un assemblage de traits de segments de droites et de courbes, le tout barricadé à l'intérieur d'une frontière dont la configuration stricte, nette et implacable rappelle les zones interdites entourées de fer barbelé dont le substrat sur le papier est le pointillé, le hachuré et le trait discontinu faisant vite le tour du cercle imparfait ou plutôt de l'ellipse dont la régularité et la rondeur insuffisantes étaient compensées par une concentricité tous azimuts réglant définitivement la géométrie rassurée par l'existence d'un point non d'un centre – il y en a plusieurs – mais d'un lieu géométrique indiscutable et palpable qu'on pourrait matérialiser d'une grosse tache couleur orange foncé puisque c'est à peu près la seule qui ne soit pas représentée par une ligne du plan³⁶.

Cet extrait met en valeur deux éléments prépondérants dans l'imaginaire du métropolitain : l'espace fermé par une frontière « stricte, nette et implacable » et l'élaboration de la carte. Les deux aspects sont liés par une dialectique non seulement entre le dehors et le dedans mais entre l'espace extérieur et un espace intérieur colonisé. Nulle présence humaine, nulle trace d'un procès accompli dans ce passage, mais des actions décrites en phrases nominales, au participe présent, et faites par des sujets inanimés, qui illustrent d'autant mieux l'arbitraire des décisions effectuées. Ce sont les lignes, les points eux-mêmes qui délimitent l'espace, le sujet réel des infinitifs « fermer, clôturer, enfermer » étant passé sous silence. On ne peut nommer la puissance qui enferme, et cette invasion de l'abstrait, de la force pure, est proprement terrifiante : c'est ce que montre l'interchangeabilité des Messieurs dans le *Château* de Kafka par exemple³⁷.

Et pourtant, les manifestations de cette autorité « implacable » et sans visage sont bien concrètes, comme le montre le « fer barbelé » qui entoure le territoire et qui s'échappe de l'espace fictif et métropolitain pour décrire une situation tout à fait localisée et réelle : une allusion directe à la tragédie algérienne, sa colonisation et son interminable guerre d'indépendance. Enfin ce « fer barbelé » est figuré sur un « substrat

³⁵ Le terme même de « métropolitain », abrégé en « méro » moins polémique, est significatif des rapports de la France avec ses anciennes colonies : le terme « métropole » désigne certes la capitale du pays mais aussi l'Etat considéré par rapport à ses colonies. Le terme s'applique toujours pour opposer le territoire hexagonal aux DOM-TOM.

³⁶ R. Boudjedra, *TIPAC*, p. 24.

³⁷ Rappelons que le personnage principal du roman est arpenteur c'est-à-dire qu'il établit les cartes du terrain : le lien entre la carte et l'arbitraire de la force est ainsi revivifié dans le roman de Boudjedra.

de papier » par une délimitation géométrique aussi absurde que « rassurante » parce qu'elle semble donner un ordre, à défaut d'un « centre » rationnel, qu'elle schématise et abstrait assez pour éliminer l'humanité de ses stratégies, dans un espace du plan aseptisé et cohérent à défaut d'être juste : la valeur de « netteté » a remplacé sur le dessin celle de « justesse » ou de « justice », créant un déplacement vers le géométrique désincarné, celui du « métropolitain », à tous les sens du terme. L'étranger est exclu de cet espace, il est nié et aliéné : il disparaît purement et simplement du paysage au profit d'une « grosse tache de couleur orange foncé » sur le plan, signalant on ne sait quelle réalité. Cette aliénation se traduit aussi par l'intériorisation de la frontière.

L'usage du plan et ses rapports faussés au réel donnent donc à lire la dialectique du dedans et du dehors dans une tension qui annule tous les repères : la conscience est prise en étau entre les lignes du plan qui redoublent celles du réel, aussi inextricables qu'inexplicables : elles ne rendent pas visible, elles ne montrent pas de centre puisqu'il n'y en a pas. La notion même d'identité est mise à mal : l'étranger de *Topographie idéale* n'a pas même un nom, celui de Butor multiplie les noms et les symboles jusqu'à perdre toute identité : à l'insignifiant Jacques Revel se substitue le mythique Thésée, puis Pirinoüs, puis le personnage perd toute identité mythique et disparaît progressivement, alors que la ville est mille fois nommée dans le roman, notamment à travers les apostrophes qui parsèment le texte.

L'objet finit par acquérir plus de réalité que ce qu'il représente et cet aspect renforce la dimension spéculaire de l'écriture dans nos deux romans. La carte correspond à une vision du monde, elle n'en est pas une simple réduction métonymique, elle est orientée sinon par des points cardinaux du moins par un point de vue³⁸. Le plan du métro se révèle ainsi proche de certains tableaux d'art contemporain, et l'importance de l'aspect visuel dans le texte donne à lire le plan comme une composition abstraite ; de même que les plans dont se sert le narrateur de *l'Emploi du Temps* acquièrent une dimension esthétique qui dépasse leur rôle narratif.

³⁸ A. Chauvin, « Cartes et plans : représentations de l'espace et conditions de lecture », art cit., p. 247. La carte est un espace défini par l'écrit, comme le montre l'importance pour s'y repérer de la toponymie (d'après Andrée Chauvin, les noms ne sont pas *dans* le lieu mais opèrent un savoir *sur* le lieu). Comme toute écriture, elle opère une interprétation du monde, notamment par la manière dont elle est orientée, les proportions qu'elle respecte ou non. Toute carte est fiction, dans la mesure où elle propose une vue synoptique qui fait de nous un « dieu-voyeur ».

5. Une poétique de la représentation abstraite

Ne serait-ce que parce que l'endroit décrit s'y prête en raison de la modernité qu'il incarne³⁹, l'aspect pictural des plans et des descriptions du métro dans le roman de Boudjedra mettent au premier plan une poétique ambiguë de l'abstraction en littérature. Ce qui peut séduire dans un tableau contemporain, ordonné par une logique des formes et des couleurs, peut-il avoir un sens dans un texte ? Celui de Boudjedra ne décrit pas seulement un tableau déjà composé, il transforme en œuvre d'art abstrait un plan de métro.

[...] ainsi que le schéma de l'itinéraire que parcourt le train avec les noms de stations entre chaque terminal, séparées les unes des autres par cercles blancs quand il s'agit de stations sans correspondance et de cercles rouges quand il s'agit de stations avec correspondance et dans ce cas un trait rouge et sinueux partant du rond, rouge lui aussi, indique les différentes directions que l'on peut prendre et dont le nombre varie [...]⁴⁰.

Dans cette description qui se présente avec objectivité et pédagogie (il s'agit d'expliquer le figuré de couleurs sur le plan), on note plusieurs traits graphiques : la symétrie qui structure le « tableau » mais aussi tout le passage (qui n'est qu'une longue digression sur les formes symétriques qui remplissent l'espace métropolitain), les ronds rouges et blancs, les traits qui partent de ces ronds. Les oppositions de forme et de couleur composent un ensemble à la fois lisible (à condition de savoir lire ce type de code), et graphiquement attirant. À un niveau plus souterrain, l'importance de la couleur rouge paraît significative de la violence contenue dans le réseau qui broie ses victimes, et annonce la fin tragique.

Plus intéressantes sont les innombrables synesthésies qui parcourent le roman et qui fondent une poétique propre au tissu romanesque : « harcèlement linéaire » qui personnifie l'accumulation des lignes, « verticalité saumâtre » qui allie dans une même impression les sensations visuelles et olfactives du métro.

³⁹ En ce qui concerne l'espace métropolitain en particulier, cet aspect esthétique très contemporain est important dans la mesure où les années 1970 voient l'émergence de nouvelles recherches stylistiques et architecturales dans la rénovation du réseau, et celle du style Motte reconnaissable à ses tons orange entre autres.

⁴⁰ R. Boudjedra, *TIPAC*, p. 74.

À travers ce foisonnement et cette impression d'enchevêtrement confus des éléments, Boudjedra transforme ses plans en véritables œuvres d'art abstrait : il réalise par l'amalgame de sensations et d'impressions vécues par son personnage et d'éléments visuels perçus par un œil plus « objectif », avec un mélange des regards, une approche du monde très picturale. En effet, Rudolf Arnheim explique que la pensée ne s'oppose pas à la perception, puisque le simple fait de percevoir des couleurs ou des formes *identifiées* comme telles montre l'application d'une pensée, celle qui permet la *distinction* dans le chaos de l'indistinct⁴¹. Boudjedra donne l'illusion d'une perception brute et brutale, mais c'est pour ordonner une composition rigoureusement orchestrée par la conscience terrifiée :

[...] le village dilaté à travers la pupille équarrie par un rayon de soleil qui rend l'ocre plus abstrait et plus fragile qu'il ne l'est en réalité et donne l'impression que tout dépend non de la structure architecturale mais de la couleur comme si elle avait le pouvoir d'agencer formes et volumes sanglant l'ensemble dans un signe compact et concassé servant de raccourci à toutes les constructions possibles et imaginables (...) cette odeur écœurante de suint, de sang coagulé ou liquéfié et d'eau saumâtre dont le mélange rappelle l'odeur de la charogne exposée aux rayons de l'infrarouge et grouillant déjà du vert, du bleu et du blanc des vers et autres diverses bestioles⁴².

À l'issue de la description du village, surgit une évocation des odeurs liées à la lessive de la laine, et on plonge dans le souvenir à travers les sensations : d'abord visuelles, puis olfactives, grâce à certains termes permettant la synesthésie : le rouge du « sang coagulé », d'abord apparu dans l'adjectif « sanglant », évoque son odeur, puis les autres odeurs. Les couleurs donnent donc leur dynamisme au texte à la manière d'une composition picturale : la sensation apparaît dans ce qu'elle a de plus concret, d'« écœurant » même, dans ce passage dont les odeurs, les couleurs, les sensations sont intimement perçues par le lecteur. Pourtant elle est exprimée à travers des termes

⁴¹ R. Arnheim, *La Pensée visuelle* [1969], traduit de l'américain par Claude Noël et Marc Le Cannu, Paris, Flammarion, « Champs », 1997. Pour l'auteur, la perception visuelle est liée à une opération intellectuelle dans la mesure où la vision opère un choix et abstrait l'objet de son contexte. C'est exactement cette opération qui surgit dans le texte de Boudjedra : les objets sont perçus à travers les impressions qu'ils provoquent, dans un ensemble certes peu « analysé » et présenté de manière apparemment « brute » pour donner cette impression de chaos foisonnant, mais un ensemble orienté par des regards : celui de l'artiste qui compose un tableau à partir des sensations perçues, l'œil du voyageur qui cherche des repères dans les fragments de réel qui l'entourent. Comme l'animal perçoit l'objet à partir de la nécessité, la conscience ici perçoit des fragments orientés par un jeu de regards, troublant par sa multiplicité.

⁴² R. Boudjedra, *TIPAC*, p. 6.

abstraites de « volumes », « compositions », « constructions », « couleurs » (le pluriel et l'article défini extrayant dans le terme son aspect le plus général). L'usage du plan comme référent omniprésent dans le roman donne donc son esthétique au roman, dans ce mélange incessant de références concrètes et de termes abstraits.

Il existe des traits assez semblables dans l'écriture de Butor, comme dans ce court passage :

[...] rôdant à la surface de la ville comme une mouche sur un rideau, (...) commencer à me familiariser avec son réseau compliqué de transports, avec les nœuds majeurs des canaux de sa terne lymphe, bière étendue d'eaux de lavage, de sa lasse foule somnambule aux corps de boue blanchâtre ou lilas[...]⁴³.

C'est le tableau de l'errance qui apparaît ici, et les véritables lectures picturales sont celles qui décrivent par exemple les tapisseries du musée. La véritable poésie est moins dans l'aspect pictural des descriptions que dans le lyrisme des interminables enchâssements et jeux de miroir, qui confèrent une sensation vertigineuse d'errance entre les deux infinis, celui du plan ou du tableau et celui de la réalité. Mais la toponymie joue aussi un rôle très important dans cette poétique de l'espace reconstitué par le plan : les noms de lieu donnent sens aux espaces, du moins c'est ce qu'on peut en attendre. Ainsi Bleston est à la fois « *Bellus civitatem* », la ville de la guerre, d'après l'étymologie qu'en donne le narrateur, mais aussi une ville « blessée » ou qui « blesse » son occupant : la violence est inscrite dans son nom. De même le premier lieu de villégiature de Jacques s'appelle l'Écrou, et ce nom porte les stigmates d'un enfermement étouffant et blessant pour l'étranger.

Mais plus intéressante est l'absence de sens qui caractérise la toponymie de *Topographie idéale* : « Ligne Cinq » ne signifie rien, n'évoque aucune image, c'est une pure dénomination : le plan n'illustre pas la réalité, il y substitue des mots, ou des chiffres, plutôt que des noms signifiants. De même les noms des stations ne recouvrent plus aucune réalité historique dans l'usage du métro : nulle place à l'interrogation toponymique, nulle place à la reconstitution d'un sens, d'une histoire de la ville et de son réseau, à travers les noms donnés aux stations et qui ne représentent plus que leur place sur la ligne. Le tableau que dessinent ces lignes aboutit donc à une véritable

⁴³ M. Butor, *ET*, p. 62.

abstraction, et le regard errant sur le plan est celui de l'artiste qui équilibre tensions et volumes.

En effet, les deux romans sont traversés par la présence d'images qui se greffent sur le premier niveau de la fiction et qui sont décrites longuement plutôt qu'expliquées : les publicités, innombrables dans le métro, les slogans qui se mêlent à la voix narrative, les sculptures et tapisseries de Bleston redoublent les personnages réels et leur voix. C'est le statut de la représentation qui est interrogé à travers ces jeux de mise en abyme, et surtout la possibilité pour la littérature de donner une représentation du monde. Lorsque Revel détruit le plan de Bleston, il dit avoir « détruit l'image de la ville » à la page 267, ce qui témoigne de la dimension figurative du plan et de toute représentation du réel. Les illusions qu'engendre cette figuration par l'image sont mises en valeur par les descriptions assez comiques des publicités détaillées dans *Topographie idéale* ; dans le roman de Butor, le narrateur s'aperçoit trop tard que son identification à Thésée était illusoire puisqu'il n'épousera ni Ariane-Ann ni Phèdre-Rose.

À travers le recours au plan et l'usage qui en est fait dans les deux romans, Butor et Boudjedra réactualisent un mythe et s'interrogent sur sa modernité : le labyrinthe devient celui du signe dans notre société contemporaine. Si le plan est le fil d'Ariane des personnages, ce viatique égare son utilisateur, remettant en cause la fonction figurative de la fiction, par le jeu d'analogies tissé entre le plan et le roman. D'après André Peyronie, le mythe du labyrinthe revêt un sens plus particulièrement méta-discursif chez Butor :

[...]le mythe n'est pas un destin, ce n'est pas une pré-histoire dans le tapis écrite ; il ne donne directement aucune explication. Il n'est utile que de biais et provisoirement, interrogé et travaillé, reflété au miroir déformant de l'œuvre [...] ⁴⁴.

Le plan comme le tableau n'offrent donc pas une correspondance facile avec la réalité mais incitent à réfléchir sur elle, à trouver un sens dans le chaos inextricable dont

⁴⁴ A. Peyronie, article « Ariane » dans *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction de P. Brunel, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 168.

elle est secouée, et l'écriture apparaît comme une voie d'accès possible à cet ordonnancement du réel, malgré les difficultés de déchiffrement.

Quant au roman de Boudjedra, peut-être plus complexe, la conclusion de son étude sera un peu plus longue. En effet, on peut avancer qu'il dépasse un modèle de réflexion largement inspiré par le Nouveau Roman, en ajoutant une dimension sociologique plus que discrète chez Butor. Le mythe de la descente dans le labyrinthe est fortement ancré dans une réalité historique et sociale : le romancier met en scène un étranger illettré, un de ses innombrables étrangers sans visage, broyés par l'histoire, venus travailler dans les usines françaises dans les années 1970. Si cette situation historique permet à Boudjedra de s'interroger plus largement sur la place de l'homme dans un espace incompréhensible et sur la lisibilité du signe, on ne peut en rester à une lecture abstraite et désincarnée. La dimension tragique du meurtre qui clôt le roman dans l'indifférence générale, est moins un assassinat raciste de plus que la figuration de la violence qui régit les rapports de deux civilisations, et l'aliénation de l'étranger dans la culture occidentale qu'il ne maîtrise pas et dont il ne peut faire abstraction. Il semblerait donc que l'influence formelle du Nouveau Roman ait permis ici à Boudjedra l'expression d'une interrogation à la fois philosophique et sociale sur la place de l'homme dans l'univers des signes.

Si le fil d'Ariane s'est rompu à l'époque contemporaine, c'est peut-être tout autant en raison d'une fracture ontologique régissant la suprématie de la conscience individuelle sur le monde, qu'en raison d'une crise de l'identité incarnée par des étrangers perdus dans une ville étrangère ; un Français parlant mal l'anglais à Bleston est isolé et subit l'hostilité de la ville, mais le sentiment d'étrangeté n'est qu'un point de départ à une réflexion sur la lisibilité du signe dans le réel ; un Algérien venu du bled pour travailler dans la métropole française des années 1970 est voué à une véritable mort, même s'il sort indemne du labyrinthe. Il est mort d'abstraction, pourrait-on dire, dans la mesure où il a été « abstrait » de l'espace métropolitain au nom d'une logique de « pureté des lignes » dont témoignent à la fois l'architecture du métro et la tendance au schéma clair, à la carte qui gomme les « fers barbelés », les conflits. Le mythe est réincarné avec une violence et une force qui figurent eux-mêmes une certaine réalité dont Boudjedra n'a cessé de témoigner.

Le plan et la carte, loin d'éclairer le réel, portent témoignage dans ces deux romans du rapport difficile de l'homme à son espace, certes, mais surtout de sa difficile lecture des signes qui l'entourent et dont le code semble s'être séparé de l'entendement immédiat. Ces objets figurent le rapport du signe concret à sa représentation abstraite, ils sont dans nos deux œuvres les fils d'Ariane qui permettent de saisir la fracture ontologique entre la réalité et sa représentation, entre la production picturale ou littéraire et son interprétation, une fois brisée la transparence de l'évidence ; de l'ère du soupçon qu'illustre le roman de Butor, on passe imperceptiblement à celle de la brisure exprimée dans toute sa violence dans le roman de Boudjedra.