

Cornell University Interlibrary Services -- COO -- NYCX

Article

D

TN:725670



OLIN LIBRARY  
OVERSIZE - DT160 .C34 + - -

Borrower: YSM  
ILL/ID#: 56856118

9/3

ODYSSEY ENABLED



INU,INU,\*COO,COO

129.49.97.145



Patron: .....DEPT;  
Maxcost: 50IFM

Shipping Address:  
Interlibrary Loan  
Room E 1332 Melville Library  
Stony Brook University  
100 Nicolls Road  
Stony Brook NY 11794-3335  
Fax:

margins  
of page

Journal Title: Cahier d'etudes maghre|bines.

Vol/Issue/Date/Pages: 20 2006 (66-73)  
toc

Article: Harvey, Robert; Topographie taupologique

Imprint: Koeln ; Romanisches seminar der Universita|t Koeln, 1989-

**NEED A RESEND? PLEASE SEND THIS FORM AND FILL IN THE FOLLOWING:**

PAGES TO RESEND: \_\_\_\_\_

REASON: \_\_\_\_\_

**From:**  
Interlibrary Services  
Olin Library  
Central Ave  
Cornell University Library  
Ithaca, NY 14853-5301

Phone: 607-255-5293 Fax: 607-255-9091  
Ariel: 128.253.70.20  
[olin-ils-lending@cornell.edu](mailto:olin-ils-lending@cornell.edu)

9

**NOTICE: THIS MATERIAL MAY BE PROTECTED BY COPYRIGHT LAW  
(TITLE 17 U.S. CODE)**

RLG





*Si Vienne est le berceau du style «Sécession» qui révolutionne l'art du début du XXe siècle, à la même époque, à Paris, s'implante l'Art nouveau. Ces célèbres stations de métro de Hector Guimard deviennent le symbole même de la capitale. Innombrables sont les œuvres cinématographiques, romanesques, poétiques... qui se déroulent dans le métro parisien : Raymond Queneau écrit Zazie dans le métro. Rachid Boudjedra situe dans les couloirs du métro son roman. Topographie idéale pour une agression caractérisée. C.H.G.*

# Topologie taupologique

Robert Harvey

Arrivant à Paris, on est émerveillé par la logique, la simplicité et l'efficacité du Réseau Autonome des Transports Parisiens, "l'air à péter" comme dirait Queneau : le métro, quoi. Les plans sont clairs, l'enchevêtrement bigarré de ces treize ou quatorze lignes nous paraît si sympathique. Il s'y ajoute même quelquefois un effet d'arbre de Noël tout à fait sidérant lorsqu'on pousse le bouton en inox indiquant le nom de la station de notre destination sur ces grands panneaux électriques. Les sous-strates de ce Paris en forme d'œuf sont striées de veinules plutôt gaies et accueillantes. C'est comme si son atmosphère se répercutait du nom de son géniteur, Fulgence Bienvenüe.

Mais, pour un montagnard analphabète, originaire du Piton dans l'Est algérien, débarquant à Paris, quelles émotions et quelles rencontres le réseau métropolitain lui réserve-t-il ? Ou, mieux, qu'eût pu être cette expérience à la date précise du 26 septembre 1973, c'est-à-dire une semaine après que l'Algérie, soucieuse de la multiplication des attaques xénophobes contre ses ressortissants, a suspendu l'émigration travailleuse vers la France ? Suggérons d'emblée qu'une réponse à ces questions informerait un enseignement de la civilisation contemporaine de façon autrement véridique que celui qui prétend que ce furent unilatéralement les Français, accablés par leur propre charité, n'en pouvant plus d'accueillir ces pauvres hères à bras ouverts, qui ont suspendu l'immigration les premiers en 1974.

*Topographie idéale pour une agression caractérisée*, que Rachid Boudjedra fit publier en 1975, nous plonge dans cette expérience, pour que nous macérions, quitte à en ressortir avec notre perspective inversée. Ce roman réussit ce que tant de tracts, de récits historiques ou polémiques, de journaux d'organisations humanitaires tentent en vain de savoir : faire vivre la vérité d'une inhospitalité qui, trop souvent, couve sous la surface humanitaire de l'Europe. Pourtant, dans cette œuvre de Boudjedra, qui compte aujourd'hui plus de quinze romans, des pièces de théâtre, des poésies, *Topographie* est frappé de mépris.

Après l'acclamation que suscitèrent *La répudiation*, et *L'insolation*, et en dépit de la bonhomie de l'expression "jamais deux sans trois", c'est sur ce troisième roman que pleuvent tous les coups dont une certaine critique veut accabler Boudjedra : répétitions lassantes, sexualité obsessionnelle, surcharges, excès verbal généralisé. Je voudrais montrer à quel point *Topographie* pourrait servir de pierre de touche aux théories élaborées par Gilles Deleuze et Félix Guattari pendant les années 70.

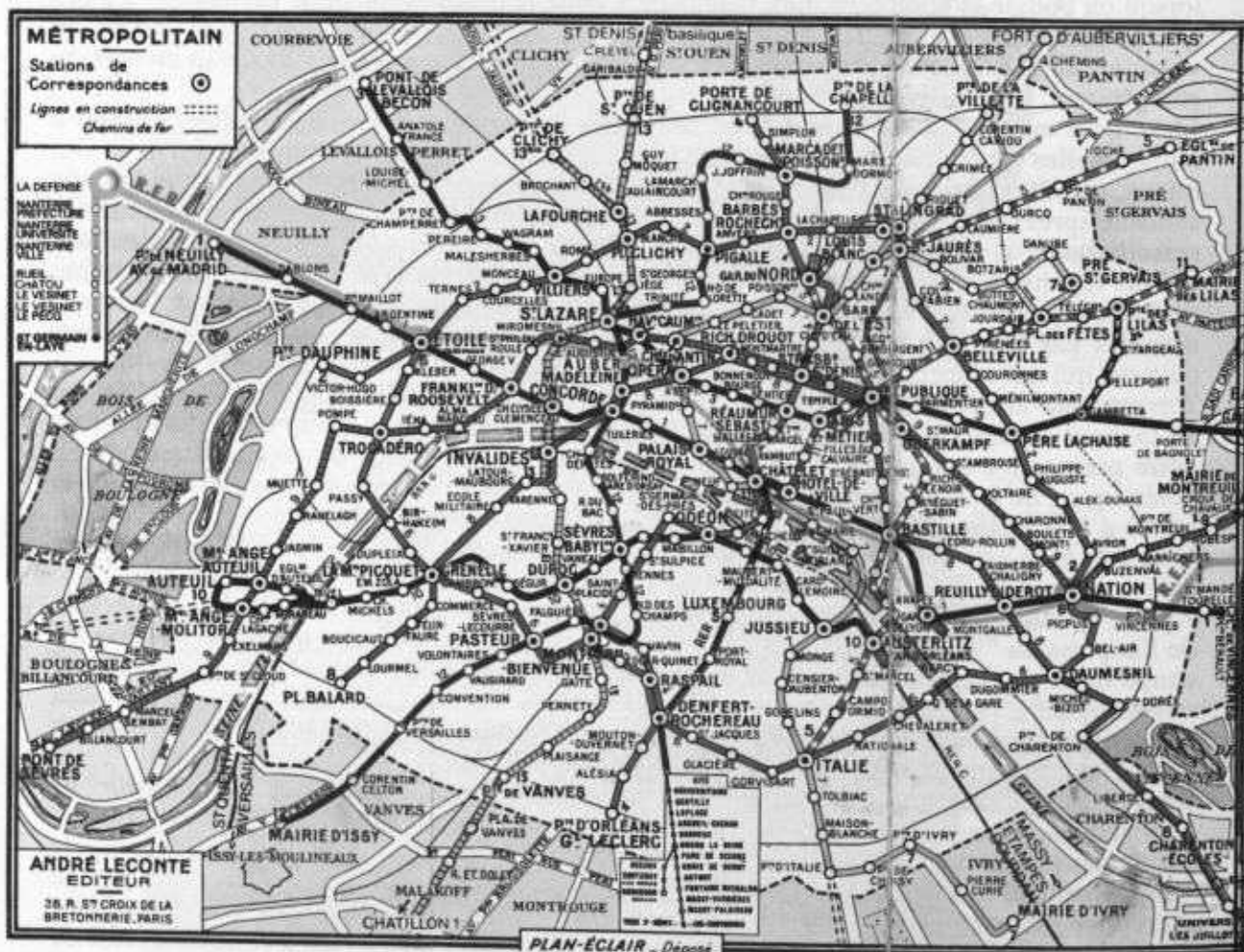
Rappelons ces quelques dates : 1972, la publication de *L'anti-Œdipe* ; 1975, celle de *Topographie* et, la même année, *Kafka : pour une littérature mineure*. En 1976, "Rhizome" paraît dans la revue *Critique*, et enfin, en 1980, *Mille plateaux* vient compléter le cycle "Capitalisme et schizophrénie". En effet, comme sa parution, au beau milieu de la grande entreprise deleuzo-guattarienne pourrait le faire croire, dans *Topographie*, Boudjedra rassemble et illustre, sans pour autant les nommer, certaines notions-clés déjà connues lors de sa publication, à savoir par exemple la machine désirante, le corps sans organes, et le triomphe sur Œdipe de la schizanalyse. Mais ce qui est le plus surprenant - et qui est passé jusqu'ici sous silence - c'est que ce roman assez logorrhéique il est vrai, excité comme une puce, ce roman donc, anticipe les trois étapes ultérieures de la pensée conjuguée de Deleuze et Guattari.

Les développements majeurs de ces trois étapes sont : 1- le modèle du rhizome, 2- la littérature mineure, et 3- la multiplicité de plateaux interconnectés par l'affect des sujets nomades. À mon sens, *Topographie* se conforme parfaitement à ce que serait l'idéal du livre rhizomatique selon Deleuze et Guattari qui "étaler[ait] toute chose sur un [...] plan d'extériorité [...] : événements vécus, déterminations historiques, concepts, pensées, individus, groupes et formations sociales" (16).

Si la structure spatio-temporelle de ce roman - on serait tenté de dire la "topographie" de *Topographie* - est on ne peut plus abordable, les mouvements internes de sa narration rivalisent de complexité avec le "stream of conscious" joycien. Et, de fait, *Topographie* est à l'aise dans une tradition odysseenne moderniste qui s'étend d'*Ulysse* à *La Modification* de Michel Butor et au-delà.

Dans le cadre précis de douze heures sans discontinuité, nous suivons les péripéties advenues au voyageur immigré pendant un déplacement souterrain de la Gare d'Austerlitz à la Porte de Clichy où demeure un compatriote qui lui est recommandé et dont l'adresse est marquée sur un bout de papier qu'il porte. Le titre sert d'avertissement, et le récit ne tarde pas à nous confirmer qu'au terme de cette pérégrination, le voyageur se heurtera à une agression meurtrière—modification autrement accablante que celle subie entre Paris-Gare-de-Lyon et Roma-Termini par le bourgeois de Butor.

Ce n'est pas que tout va uniformément mal, en France, pour l'immigré. Sur certains tronçons de son trajet - que nous pouvons suivre sur notre petit plan de poche fourni par l'aimable employé de la Régie - un bon samaritain l'orientera tant bien que mal.



Pour qu'il arrive à la station Bastille, il faut qu'un jeune homme, qui n'a pourtant pas beaucoup de temps à perdre, l'accompagne sur le quai, direction Église de Pantin et lui fasse un dessin pour la suite. Il prend alors la mauvaise direction ; mais à la Gare de Lyon, un Algérien sachant le français autant que l'arabe, mais non pas sa langue à lui, l'accompagne jusqu'à Concorde où, «macho» qu'il est, il ne veut pas rater un rendez-vous avec une femme. Se sentant coupable après (230), il le laisse tomber. De Concorde à Saint-Lazare, on n'apprend pas grand-chose de spécifique, mais à Saint-Lazare, avec son nom évocateur de résurrection, une femme qu'il prend pour une sorte d'ange-gardien, l'aide à choisir parmi les six directions possibles - qui s'avèrent, "fatalité" déterminante, être au nombre de sept.

L'Europe n'est pas sans coins d'hospitalité ni sans cœurs humains, mais pour cet illettré berbère, à quelques moments exceptionnels près, le métro n'est pas cet espace utopique sans entraves, conçu sous le nom de rhizome par Deleuze et Guattari. "Il y a le meilleur et le pire dans le rhizome: la pomme de terre et le chiendent" (13) : ils ne savaient pas si bien dire.

À part l'aide qu'il reçoit de l'éblouissante femme angélique qui fait paraître le métro comme un "dédale mirifique", cet "odyssée interminable" (139), qui pour ses compatriotes plus expérimentés peut être un jeu amusant, est pour lui un "instrument de torture" (13) qui rappelle la Loi telle que ce "piège grotesque" (25) disposé dans certains contes de Kafka. L'invariabilité monotone de cet espace le transforme en "harcèlement linéaire" (23), un "antre-piège à cent mètres sous terre" (32). Empruntant les escaliers mécaniques, le voyageur, qui procède à tâtons, découvre une multiplicité de niveaux, "un espace réel, hachuré, strié, sectionné et désarticulé" (16-17). Accessoirement, il découvre sa préférence pour la voie souterraine (40) contre la "topographie aérienne". Et, pourtant, cette voie, c'est le "boyau" (13) ... la mort, la merde, avec "borborygmes" (64).

*Topographie* est un *Zazie dans le métro* à l'envers, et même à rebours. Alors que l'ironie du roman le plus célèbre de Queneau consiste en ce qu'une grève du métro empêche l'héroïne de coïncider - du moins consciemment - avec le site annoncé par le titre, le voyageur de Boudjedra passe la quasi-totalité du temps du roman à l'intérieur du réseau, sans en être trop conscient. Les enseignes annonçant inlassablement l'apéritif Dubonnet et striant le champ de vision horizontal du voyageur, la répétition par ignorance du même itinéraire (15) sont les corrélations de l'oncle Gabriel, s'exclamant devant chaque monument parisien distinct aperçu "Les Invalides", ou Zazie répétant à tout bout de champ et à tout propos "mon cul". On se souviendra aussi que, tout à la fin du séjour parisien, pendant la bagarre qui détruit le Bar des Nyctalopes, Zazie s'endort d'un sommeil profond et doit être sauvée de l'hécatombe par Marcelle qui la transporte par des passages secrets du métro, qui soudain se remet à fonctionner. Ainsi, dans l'inconscience du sommeil, Zazie est dans le métro, sans pour autant que puisse s'accomplir son insatiable désir de le savoir. Dans les derniers instants de sa vie, l'immigré du Piton émerge pour la première fois de cette gueule du loup qu'est devenue une bouche de métro où il rencontre ses bourreaux. Si bien d'autres parallèles entre l'œuvre de Queneau et celle de Boudjedra pouvaient être signalés, cette lecture deleuzienne nécessite que je fasse cas, plus loin, de leur préoccupation commune pour le devenir-animal de leurs personnages.

Mais revenons à nos moutons. Tout comme pour la taupe, les yeux du voyageur ne lui servent pas à grand-chose. Analphabète, les plans, les panneaux lumineux et autres indicateurs écrits dont le métro est amplement doté, ne lui sont d'aucune utilité. Et même s'il savait lire, cette langue n'est pas la sienne et ses lettres s'alignent à rebours. Parmi tous les usagers autochtones du réseau souterrain, seuls deux ou trois quittent momentanément la meute pour tenter de l'orienter. Sinon, ce poisson hors de l'eau, cette taupe dans une topographie étrangère et indéchiffrable, est obligé d'emprunter couloirs, quais, correspondances, et rames à l'aveuglette.



Divers témoins oculaires de ses déplacements permettent au narrateur de reconstituer, tranche par tranche, l'itinéraire du voyageur désemparé. Boudjedra fait alterner les paroles de ceux qui l'ont aidé et de ceux qui l'ont vu, avec un discours-maître de la gent maîtresse : celui du chef de gare et celui du policier assigné à l'instruction du crime. Leurs insinuations désobligeantes et même racistes les positionnent de connivence avec les assassins qu'ils banalisent en les désignant de "petits plaisantins".

Qui sont ces témoins oculaires ? Il y a celui que le narrateur appelle le joueur de flippers, parce que pour lui, la phénoménologie cosmique est à l'image de ce jeu d'adresse auquel il excèle. C'est lui qui, de sa descente du train, emmène le voyageur sur le quai du métro en direction de l'Eglise de Pantin, tout en lui tenant un dialogue de sourds. Mais il y a surtout le "voyeur" qui l'accompagne de Bastille à Concorde, qui vient de son pays et sur qui est axé le pôle schizanalytique du roman.

Le romanesque diffère théoriquement de l'autobiographique, en ce sens que l'être du narrateur, l'être du personnage principal et l'être de l'écrivain sont clairement différenciés. *Topographie* ne fait pas l'affaire, heureusement. Si pour certains, l'indifférenciation entre narrateur, protagoniste et créateur est fatigante, c'est ce bégaiement de " et . . . et . . . et . . . " ontologique, dont Deleuze et Guattari furent friands. C'est dans la manière dont l'analphabète du Piton perçoit l'écriture que l'on voit à quel point, celui qui raconte, s'identifie à celui qui est raconté. Si l'écriture sur les panneaux indicateurs et publicitaires "apparaît comme un ensemble de formes dont le seul but [est] de l'agacer" (9), c'est que cette "écriture à l'envers" agace, en fait, le narrateur. Et elle agace, pourquoi pas, à fortiori, Rachid Boudjedra.

Dans le cas de l'écrivain, ce glissement irrésistible vers le personnage est particulièrement probant parce que, de son propre aveu, il entretient une relation complexe avec les deux langues française et arabe qu'il maîtrise parfaitement, et qui se relie l'une avec maman, et l'autre avec papa, de sorte que, pour ces raisons et pour d'autres motifs plus politico-culturelles, il optera, quelques cinq ans après *Topographie*, pour l'arabe comme langue d'expression.

Son voyageur est analphabète : telle écriture, de gauche à droite ou de droite à gauche, ne peut tout simplement pas l'agacer plus qu'une autre. Seul quelqu'un qui lit peut s'énerver sur tel ou tel système d'écriture spécifique. Et lorsqu'avant son départ du Piton, ses comparses le mettent en garde de «ne pas prendre goût au métro» (23-24), cela vaut comme avertissement à l'écrivain Boudjedra lui-même, l'auteur qui fait étalage de ses connaissances parisiennes. Dans *Topographie*, le flux des devenir-autre qui relie personnage, narrateur, et créateur fonctionne à merveille.

Boudjedra est né à Aïn Beïda dans le Constantinois, aux confins d'une région berbère montagnaise où l'on parle la langue «awraas», ou, comme disent les xénophobes chargés de l'instruction : "il[s] baragouine[nt] un dialecte montagnard que peu de gens connaissent" (46). Ne pouvant ni lire, ni comprendre un seul mot, qu'il soit français ou arabe, le voyageur berbère est pour ainsi dire aveugle et muet dans son "voyage à travers l'enfer souterrain" (126).

À force de raconter son histoire devant les enquêteurs, son compatriote employé comme O.S. (ouvrier spécialisé) devient son "voyeur". Et, lorsqu'on sait que Boudjedra est un ancien maquisard, qui milite toujours au sein du PCA (Parti Communiste Algérien), on peut facilement voir en ce narrateur privilégié et syndicaliste, "cet enfoiré d'O.S. intellectuel", (232) menacé d'expulsion, non seulement son ambassadeur, mais son alter égo.

Comme on l'a vu, la qualité libératrice du rhizome deleuzo-guattarien et sa mise en service particulièrement gaie du retour cyclique nietzschéen, sont sérieusement réévaluées sous l'optique d'un immigré, d'un mal adapté par définition. D'éternel, le retour devient infernal. Mais le roman de Boudjedra n'est pas tant une réfutation des théories de Deleuze et de Guattari qu'une réitération de leur propre mise en garde contre trop de théorisation. Que le rhizome soit éminemment viable comme modèle de pensée ne veut pas nécessairement dire que les rhizomes incarnés soient vivables. Boudjedra recrée des interconnexions à l'infini de rhizomes ou plateaux de désir par le toucher, la sexualité, l'analogie, et même la mort. Ce sont les mains du joueur de flippers, posées sur sa machine, qui établissent le rapport entre l'"itinéraire tortueux" de la bille qu'il qualifie de "sublime" et le dédale "abrutissant" du métro. Ce sont ces mêmes mains qui, touchant les boutons d'un plan lumineux et imaginant par derrière les "entrailles en fils d'acier et des boyaux torturés" analogues au flipper, qui le pousse à déclarer : "Tu vois, le monde se réduit à un jeu de flippers, y a rien à dire" (111).

L'une des mains du voyageur serre la poignée d'une "valise en carton-pâte bouilli" (7), "grosse de mille cadeaux" (54). Queneau dirait qu'il s'agit d'une sorte de "cosmogonie portative", possédant sa propre "topographie savante", mise en abyme à la fois de la vie de son propriétaire, "le type à la valise brinquebalant" (12) et de la topographie du métropolitain, cet "espace si richement structuré, voire surchargé" (8).

Dans l'autre main, entre pouce et index, est pincé un papier qui résume son passé et son avenir comme sur une microfiche (15). Même chez lui, le rhizome était tout son monde : il avait l'habitude de passer la plus belle partie de son temps dans "l'ancre d'un marchand d'épices et de charbon et de graisse de mouton séchée et salée sur des cordes couturant, s'entrecroisant, comme un réseau dans la boutique minuscule" (69).

Le cerveau et la mémoire sont à l'image du réseau souterrain : la mémoire est décrite comme fonctionnant ainsi (20). Elle est impulsée par le souvenir de la photo d'un compatriote devant un plan extérieur et "un ensemble de lignes se ramifiant comme à partir de son crâne presque posé contre la vitre". Les formes de l'écriture perçues par l'analphabète ne sont qu'une autre version du plan d'immanence où toute la diégèse se passe : "il y a cette maudite écriture . . . et vite, il est ramené au réel, sans transition, avec les couloirs, les corridors, les carrefours, les goulots" (119-20). Sous les loupes conjuguées des instances du voyageur, du "voyeur" et de Boudjedra, le message publicitaire "Lotus est doux comme la peau de bébé" prend vite la valeur d'un slogan à la Jenny Holtz. A partir de l'épiderme du nouveau-né pour représenter la douceur du papier hygiénique, on passe à son petit système digestif, ses boyaux, les couloirs sinusoïdes du métro et sa faculté de fluidifier le déplacement humain, flux qui, à l'époque du récit, n'était interrompu que par la fermeture des portillons mécaniques (112).

Le métro peut même évoquer les détours de certains discours perfides, par exemple les "dédales de la mythologie assimilationniste" (151). Et enfin, comble d'ironie ou rappel que l'infini des multiplicités rhizomatiques n'est pas simplement un jeu d'enfants, le sang qui gicle de la tête du voyageur tabassé, fait "un graphisme non sans rapport avec ceux qui l'avaient fasciné pendant son séjour sous terre" (129). Ces blessures ramènent systématiquement le narrateur, obsédé par la menstruation, auprès des femmes, et elles "rappel[ent] encore une fois le fouillis topographique du plan du métro" (165).

Le style de Boudjedra se caractériserait par des répétitions que d'aucuns considèrent comme outrées. Les flux corporels le préoccupent de toute évidence. Mais il les invoque aussi pour faire passer certaines idées réformatrices, et cela gêne. Ce sont comme les prolepses et analepses constants dans la diégèse, qui obligent le lecteur à des gymnastiques chronologiques. Ce que Boudjedra fait au français - et je jurerais, sans pouvoir le vérifier, qu'il fait de même avec l'arabe - c'est ce que Joyce, l'Irlandais gaélique, fit à la langue anglaise ; c'est ce que Kafka, le Juif tchèque, fit à l'allemand. Autant d'usages mineurs de la langue, autant d'inventeurs d'usages mineurs de leurs langues. Ce sont des usages qui forment, disent, écrivent ce qu'il y a, ce que l'écrivain sent, des usages qui voient, pour concevoir et théoriser après, ou pour s'en passer entièrement. Seuls ceux qui se sentent étrangers au sein de leur propre langue peuvent se livrer à cette exubérance et à cette surdétermination de la langue. La conception de la littérature mineure, Boudjedra la mit en acte en 1975, avant même que Deleuze et Guattari ne l'inventent.

Procédant du concept du rhizome à travers leur livre sur Kafka et la littérature mineure, Deleuze et Guattari arrivent à déployer de mille façons, appuyées par mille exemples, une ontologie du devenir dont le devenir-animal est sans doute la manifestation la plus frappante. Le devenir-animal, je le vois chez Queneau, encore plus que chez Kafka et Boudjedra, mais ce dernier s'en fait le continuateur social pour un monde, le nôtre, qui explose de multiplicités métissées : «Ce qui est en question dans le rhizome, c'est un rapport avec la sexualité, mais aussi avec l'animal, avec le végétal, avec le monde, avec la politique, avec le livre, avec les choses de la nature et de l'artifice, tout différent du rapport arborescent : toutes sortes de "devenirs" » (32).

Tout comme maints personnages de Queneau, le voyageur éberlué de *Topographie* passe par une série de devenir-animal qui, dans le monde fictif, mais à peine artificiel du roman, lui permettent de trouver une ligne de fuite hors du cercle, vicieusement meurtrière de l'Œdipe. Il est "fait comme un rat" (119) : nous le savons, nous le devinons, Boudjedra nous le dit par des mots exacts, mots imagés, hantés par les très concrètes ratonnades, véritables pogroms perpétrés par les Français contre les Algériens. Le personnage est parfois qualifié de "souris dans une construction labyrinthique" (115).

C'est son devenir "animal atavique" (218), écrit Boudjedra, anticipant *Maus* de Siegelman et sentant venir ces théories exposées plus tard, en 1980, dans *Mille plateaux*, livre qui fut comme un souffle libérateur. La rame du métro elle-même se transforme en "animal annelé" (242) sous ses yeux de taupe, yeux qui imaginent, hallucinent plus qu'ils ne voient. Mais il y a une transition salvatrice qui se dessine quatre pages avant la fin du roman, où un dernier volet de l'histoire fait irruption. Boudjedra fait comme s'il laissait naître ou apparaître un autre exemplaire du même immigré, dans l'éternel retour de la violence caractérisée. Ou bien, se demande le lecteur, soudain dans la confusion d'une péripétie, est-ce un sursis en forme de retour en arrière spatio-temporel ? Est-ce le début d'une vie neuve, en succession, dans un devenir-chat de la taupe ? Un sursis comme pour Kafka devant la Loi : entre l'acquiescement ostensible et la libération différée ? ■

### *A propos de Topographie idéale d'une agression caractérisée*

**Rachid Boudjedra**

Le métro est labyrinthique, compliqué, complexe. Comment voulez-vous que je puisse mettre en scène un émigré berbère, qui ne parle ni l'arabe, ni le français, dans le métro et que ce soit simple ?

Je ne fais pas une littérature compliquée pour le plaisir de le faire, pour la gratuité. Mais elle seule restitue la complexité du réel. La littérature n'a jamais été faite pour simplifier le réel, au contraire. C'est comme la science. Elle a été très loin dans la complication de la réalité pour donner une formule mathématique ou physique qui simplifie la réalité. La vraie littérature fait la même chose. Qui a pu donner une vraie photographie de la France ou de l'Europe du début du XXe siècle dans sa complexité mieux que Proust ? Il a essayé de malaxer toute la profondeur de la réalité de son époque.

Dans *Topographie*, il s'agit d'un homme perdu dans un labyrinthe réel. Il est transféré brusquement de son tout petit village, son douar, vers le métro parisien, avec sa publicité, sa configuration. Comment voulez-vous que je fasse un roman simple ? Ce n'est pas de ma faute. C'est la réalité qui est complexe, et moi, j'aime les choses complexes.

Une recette pour simplifier la lecture de ce roman, c'est de le lire dans le métro. Beaucoup de lecteurs me l'ont dit, le roman est absolument illisible en dehors du métro. Il est vrai que je ne l'ai pas écrit dans le métro. Je l'ai écrit à Rabat. Je voulais un grand plan du métro pour le mettre sur mon bureau qui donnait sur le jardin du théâtre de Rabat. Je n'avais pas de plan, mais j'avais un torchon où était imprimé le plan du métro et j'ai accroché ce torchon au mur.

Par contre, j'ai vécu l'histoire de cet homme qui avait une dizaine de bouts de papier et qui était fatigué, affolé, au bord de se jeter sous la rame du métro. Il n'a pas été tué dans la réalité, mais dans le roman, il trouve la mort. Je l'ai écrit en hommage à cet homme.

Il faut aussi signaler qu'après la nationalisation du pétrole algérien en 1972 - ce pétrole qui ne nous apporte que du malheur - il y a eu une flambée raciste en France, et une trentaine de personnes ont été assassinées, dont une dans le métro effectivement.

Je ne fais pas de livres politiques, mais l'arrière-plan est, malgré tout, toujours politique. ■

Propos recueillis à Cologne par L-H-G

## En haut des marches

Philippe Delerm

*On vient d'en bas. De cette chaleur moite des entrailles du métro qui se mêle curieusement à l'impeccabilité clinique des carreaux blancs de faïence de la voûte. Ce regard morne, on a marché vers la sortie - à part les deux ou trois premiers qui grimpent quatre à quatre, les autres ont pris le rythme résigné, rien ne dépasse, chaque homme reste une île. On vous a tenu vaguement la porte battante, et vous l'avez tenue à votre tour, sans lever les yeux vers le bénéficiaire. On a monté quelques marches, on n'attend rien que de poursuivre. Et tout d'un coup, c'est le haut qui vous prend, vous allège, vous enlève. Ce carré bleu en haut des marches, ce bout d'immeuble, ces branches d'arbre treillageant le ciel. À chaque fois une ivresse, une chance redonnée. On ne se savait pas noyé, mais à la seconde on échappe à la noyade, on remonte du puits. Ah! oui, tout recommence là, dans ces ombres allongées qui plongent au creux de l'escalier. La rumeur change, prend une fraîcheur céleste : on ne voit pas encore une voiture, pas un passant, mais on sait qu'une vie jeune bourdonne en haut, une vie de printemps, d'été. Le cœur cogne un peu plus vite, mais les marches n'y sont pour presque rien. Il faudrait s'arrêter là, invisible, anonyme, ne pas poursuivre l'ascension pour garder ce carré parfait. On l'invente sans le savoir, on le défait de le vouloir. Qu'importe. Les derniers pas sont plus lents à présent. On respire, on reçoit la ville en pleine poitrine. Arrivé à la surface, on jette un regard satisfait sur un royaume qui déjà s'aplanit, se défait, se dilue dans trop d'espace et de destins possibles. On ne tient Paris qu'au moment de sortir du puits. Juste avant.*

Philippe Delerm

Paris l'instant.

Fayard. Paris 2002. pp. 10-13