

*Seizième ► Secousse*

**Éditions Obsidiane**

# **SECOUSSE**

*Revue de littérature*

**Seizième secousse**



*Juin 2015*

### **Directeur de la publication**

François Boddaert

### **Conseil littéraire**

François Boddaert, Christine Bonduelle, Philippe Burin des Roziers,  
Jean-Claude Caër, Gérard Cartier, Pascal Commère, Pierre Drogi,  
Bruno Grégoire, Karim Haouadeg, Patrick Maury, Nimrod,  
Gérard Noiret, Anne Segal, Catherine Soullard, Vincent Wackenheim

### **Responsables de rubrique**

Poésie	Christine Bonduelle
Proses	Pascal Commère
Lectures & entretiens	Anne Segal
Peinture	Jean-Claude Caër
Photographie	Bruno Grégoire
Théâtre	Karim Haouadeg
Cinéma	Catherine Soullard
Notes de lecture	Patrick Maury
Coordination	Gérard Cartier
Manifestations publiques	Philippe Burin des Roziers

*Les textes sont à envoyer par courriel*  
[contact@revue-secousse.fr](mailto:contact@revue-secousse.fr)

*Site de la revue*  
<http://www.revue-secousse.fr>



Sonothèque (lien actif)

## Sommaire

Cliquer sur le titre pour l'atteindre

### Poésie

- **Krikor Beledian** ► *Langue dépeuplée* 6
- **Paule Marie Duquesnoy** ► *L'allée des hêtres pour fusion* 11
- **Luisa Futoransky** ► *Quartet de Prague* 15
- **Charles Henry** ► *Poèmes* 19
- **François Maurin** ► *Amilcar de Forcalquier* 22
- **Jacques Streby** ► *Bestes* 25

### Proses

- **Raymond Bozier** ► *10<sup>e</sup> usage* 30
- **Gérard Cartier** ► *Le retour de Graz* 33
- **Françoise Cohen** ► *L'inconnue de la Pagode* 36
- **Éric Pistouley** ► *Les pauvres de Madrid* 42

### Aux dépens de la Compagnie

- **Marie Darrieussecq** ► *Il faut beaucoup aimer les hommes* 47
- **Claude Simon** ► *La chair et l'argent* 48

### Carte Blanche

- **Secousse et la Mél** ► *Enquête : la fiction et le réel* 52
- **Baptiste Marrey** ► *L'aspect moldave de la chose* 53
- **Gabriel Bergounioux** ► *Chronique mentale* 55
- **Pierre Bergounioux** ► *Fictions* 56
- **Jean-Jacques Busino** ► *Requiem* 58
- **Nicole Caligaris** ► *Les modes...* 60
- **Belinda Cannone** ► *Imagination créatrice et secrets d'inités* 61
- **Philippe Claudel** ► *Le chemin possible* 63
- **Marcel Cohen** ► *Roman non-fictionnel et fiction du roman* 64
- **Pascal Commère** ► *On ne lit plus guère Léon-Paul Fargue* 67
- **Marie Cosnay** ► *Une scène* 68
- **Catherine Cusset** ► *De l'exhibition* 72
- **Marie Darrieussecq** ► *Entretien* avec Anne Segal et Gérard Cartier 77
- **Jérôme d'Astier** ► *Faut-il faire friction de tout ?* 86
- **Paul de Brancion** ► *Stolperstein* 88
- **René de Ceccaty** ► *La littérature ou la vraie vie* 91
- **Bernard Desportes** ► *Le roman illégitime* 99
- **Jean-Philippe Domecq** ► *Le réel est un rêve* 102
- **Christian Doumet** ► *Vérité de la fiction* 104
- **Pierre Drogi** ► *Fiction : défense et consolation ?* 106
- **Bernard du Boucheron** ► *Fiction or not fiction* 108

• <b>Christian Garcin</b> ► <i>Ouvrir l'univers</i>	110
• <b>Hubert Haddad</b> ► <i>Les contrebandiers de l'irréel</i>	112
• <b>Jacques Jouet</b> ► <i>Non</i>	117
• <b>Patrick Kéchichian</b> ► <i>En littérature, l'écrivain n'est pas l'étalon...</i>	118
• <b>Jean-Yves Laurichesse</b> ► <i>Porosité des frontières</i>	119
• <b>Emmanuel Moses</b> ► <i>La vérité en question</i>	121
• <b>Pierre Ouellet</b> ► <i>Au-delà des faits...</i>	122
• <b>Éric Pessan</b> ► <i>Le jeu de la vérité</i>	130
• <b>Bernard Pingaud</b> ► <i>Aristote et Roquentin</i>	132
• <b>Yves Ravey</b> ► <i>Je suis toujours gêné...</i>	138
• <b>Paul Louis Rossi</b> ► <i>Affliction</i>	139
• <b>Pascale Roze</b> ► <i>La main qui résiste</i>	141
• <b>Anne Serre</b> ► <i>La haine du narrateur</i>	143
• <b>Anne Terral</b> ► <i>Une même pomme</i>	145
• <b>Jean-Philippe Toussaint</b> ► <i>La vérité idéale</i>	147
• <b>Jean-Loup Trassard</b> ► <i>Vous croyez ?</i>	148

## La guillotine

• <b>Catherine Soullard</b> ► <i>Le roitelet</i>	150
--	-----

## Zarbos

• <b>Jean-Claude Caër</b> ► <i>De Bruce Nauman à Velázquez, quel abîme !</i>	156
• <b>Karim Haouadeg</b> ► <i>Des femmes sans voix</i>	160
• <b>Bernard Plossu</b> ► <i>Mexicaines de Mexico</i>	162
• <b>Catherine Soullard</b> ► « <i>Sois infidèle...</i> »	173
• <b>Catherine Soullard</b> ► <i>Pommier en fleurs</i>	175

## Notes de lecture

• <b>Pierandrea Amato</b> ► <i>Poses. Abou Ghraïb, dix ans après</i> - par F. Bordes	178
• <b>Max de Carvalho</b> ► <i>Les Degrés de l'incompréhension</i> - par F. Boddaert	180
• <b>Velibor Čolić</b> ► <i>Ederlezi</i> - par Pascal Commère	182
• <b>Christopher Domínguez Michael</b> ► <i>Octavio Paz dans son siècle</i>	
• <b>Hervé-Pierre Lambert</b> ► <i>Octavio Paz et l'Orient</i> - par F. Bordes	184
• <b>Geneviève Huttin</b> ► <i>Une petite lettre à votre mère</i> - par Gérard Cartier	186
• <b>François Rivière</b> ► <i>Le divin Chesterton</i> - par François Kasbi	188
• <b>Eugène Savitzkaya</b> ► <i>Fraudeur et Cyprine</i> - par Gérard Cartier	189
• <b>Jean-Loup Trassard</b> ► <i>Neige sur la forge</i> - par Pascal Commère	192
• <b>Keith Waldrop</b> ► <i>Tant qu'il fera jour</i> - par François Boddaert	194



« Cette botte confirme ma pensée : on l'a assassiné au moment où il se déchaussait afin de se mettre au lit. Il en avait déjà enlevé une. Quant à l'autre, c'est-à-dire celle-ci, il n'a eu le temps de l'enlever qu'à moitié. De sorte que les secousses et la chute du corps l'ont fait tomber toute seule. » Anton Tchekov (*L'allumette suédoise*)

## Poésie

**Krikor Beledian**

## Langue dépeuplée

*traduit de l'arménien occidental par Lise Nazarian et l'auteur*

ԱՆԺՈՂՈՎՈՒՐԴ ԼԵԶՈՒ

Langue dépeuplée

1

աղ կերանք  
աւազ  
յետոյ փշատները սել ձինին

լեռներու վրայ  
հիմա  
ցամաք ցուրտը  
ցաւող մինչեւ չքացում

կոնծած  
ձեռքերով  
կակազող  
անվիաստ նոյն

հերքուած  
վկան  
ոչինչի

1

nous avons mangé du sel  
du sable  
et puis les ronces noires de la neige

sur les monts  
maintenant  
un froid sec  
douloureux jusqu'à expiration

les mains  
tranchées  
bègue  
le même obstiné

témoin  
nié  
du néant

2

ջուրը  
աճեցաւ  
մինչեւ կոկորդ մը հուրէ  
ապրիլը կը բուրէ դիակ այրածի  
եւ ահա լոյսը պատառուն կըլլայ  
դէմք մորթազերծ  
թիթեղի սփիւռք

շունչս տուի զգեսնուած քերթուածին

2

l'eau  
en crue  
jusqu'à une gorge s'épanouissant en flammes  
avril pue le cadavre brûlé  
et voilà la lumière déchiquetée  
visage dépouillé de sa peau  
diaspora de fer-blanc

j'ai donné mon souffle au poème terrassé

4

չորցանք  
տղա ս  
ատ արեւներէն ջուրերէն

4

ces soleils ces mares  
nous ont desséchés

օսկոր ու քար էղանք  
 խօսե՛ մեզի  
     միւս շուրթերէն  
 միւս դիէն խօսե՛  
 եթէ կրնաս  
 եթէ դեռ կաս դուն  
  
 կըսեմ ինչպէս կայիր  
     դեռ մինչեւ ե՞րբ  
 պիտի ըլլաս  
 քու ձայնովդ այդ չանցնող արեւները փոքս  
 խօսքերուն վրայ  
  
 դուն գիտես  
 oh  
 հալեցանք  
 լեզու երազ փսխեցինք աւազին  
 մսեցանք տղա ս տարմատարմ լոյսին մէջ  
 հիմա  
 խօսքդ մորճիկ ըլլայ թող  
 ըլլայ փայտ ու գերան երդիկ ու անտառ որ  
     ծնինք  
 բայց անցնի կող կանաչ արեւներէն ու  
     շուրթերէն  
  
 դեռ մինչեւ ո՞ր  
 պիտի ըլլանք  
 շամ սատակ վկայ  
 կոնծումէն  
     մոռցի՛ր  
         տղաս  
     որ չմոռնաս  
  
 երկրին հետ կորսուեցաւ ամեն պատկեր.

5

չեմ գիտեր ո՞վ  
     մէկը  
 ձեր լեզուն կտրեց ձեր բերնին մէջ  
 հատեց իմաստը լեզուէս  
 եղաւ  
 կանաչ խաղաղութի՛ւն  
     կատարներուն վրայ երկրին  
 եղաւ պարզկայ լուսին երկփեղկ  
 կոկորդի մէջ թխմուած  
  
     եթէ խօսիմ  
 կը մխրճուիմ ճիչի մէջ դատարկութեան

mon fils  
 nous sommes devenus os et pierre  
 parle-nous  
     des ombres  
 parle-nous de l'autre côté  
 si tu peux  
 si tu existes encore  
  
 je te parle  
     comme tu étais avant  
                                     et jusqu'à quand  
 vas-tu exister  
 pour étendre de ta voix ces soleils impassibles  
 sur les mots ?  
  
 tu le sais  
 nous avons fondu  
 craché langue et songe sur les sables  
 nous sommes devenus translucides dans cette  
     lumière dispersée  
 à présent  
 que ta parole devienne rameau  
 qu'elle se transforme en bois et poutre toiture et forêt  
                                     pour qu'on naisse  
 mais qu'elle retransverse les soleils verts et les eaux  
  
 jusqu'où  
 serons-nous encore ces chiens crevés  
                                     de témoins  
 du dessèchement?  
     oublie  
     mon fils  
     pour ne plus oublier  
  
 avec le pays s'est perdue toute image

5

je ne sais qui  
     quelqu'un  
 vous coupa la langue dans la bouche  
 sépara de la langue le sens  
 je mordis la paix des champs  
                                     sur les crêtes de la terre  
 la lune limpide à double tranchant  
 plantée dans la gorge  
  
     si je parle  
 je m'enfonce dans le cri du vide

չեմ գիտեր ո՞ւր  
 հողի՞ն  
 երկնքի՞ն մէջ  
 երբ հանդիպիս մեռելներու  
 մեռած աստուածին  
 չըլլաս յարալէզ ու լէշի տարփաւոր  
 իսկ՝ իր հետ մեր դաշնութիւնն  
 սկզբնական

իսկ՝ անոնց  
 կը ճանչնաս  
 անոնց մարմինը որդնոտած  
 որպէսզի դադրիս  
 լսելէ  
 աղմուկը կատարներու երգին

ընտրեց զիս երկիր մը ոչինչ

էթէ իմաստը կը պակսի  
 թաղէ՛  
 դիակն ապրողներու  
 թերի բառերուն մէջ

մնացորդ  
 համր անապահով նեխող  
 հոտով սասկած աղուէսի

այն ատեն  
 ոսկորէն կը բուսնի ծիրանենին

6

գիշերաշրջիկ ոգիներ  
 օր ցերեկով  
 կու գաք  
 կը բնակիք  
 սենեակին մէջ  
 դատարկ  
 կընդարձակէք պատերը խաւարով  
 կը քէք ինծի ձեր մրմունջը ապաբան

երբ հակիմ սեղանին  
 կը գտնէք հետքն ու ձեր ձեր մարմնին  
 զիս կոչեցիք արթուն  
 ու դարձուցիք խաւարախօս  
 որպէսզի տամ  
 ձեզի ներմարդացում խաբուսիկ

թեթափող  
 որ չունիք հանգիստ  
 օ բռնկած ոգիներ

je ne sais où  
 sur la terre  
 au ciel  
 si tu rencontres  
 le dieu des morts  
 romps alors notre alliance initiale

arrache-les  
 tu les connais  
 les corps grouillant de vers  
 pour que je cesse  
 d'entendre  
 la rumeur du chant des crêtes  
 un pays anéanti m'a élu

si le sens manque  
 enterre  
 le cadavre des vivants  
 dans le reste des mots

qui ont failli  
 muets désabrités putréfiés  
 à l'odeur de renard crevé

alors  
 de l'os poussera l'abricotier

6

noctambules  
 vous venez  
 esprits  
 en plein jour  
 habiter la pièce  
 vacante  
 repousser de votre souffle les murs  
 pour ne me laisser que votre discordant murmure

lorsque je me penche sur la table  
 vous retrouvez la trace et la forme de votre corps  
 vous m'avez appelé « l'éveillé »  
 et fait de moi un diseur de paroles ténébreuses  
 pour que je vous  
 donne une illusoire incarnation

spectres enflammés  
 qui volez à tire-d'aile



եւ կ'անցնիք երազէ երազ  
 փողէ փող ու տանիքէ տանիք  
 կը շոյէք ծնօտն ու այտը քնատ մանուկին  
 կոլորէք վիզը պատմասանին աներկիր  
 կը խուժէք կրակին աչքին մէջ  
 պիտի պատմէք ձեր քայքայումը ամպ առ  
 ամպ

երամ առ երամ կը չքանաք օդին մէջ  
 աստուածներու պէս թափանցիկ եւ  
 անօգուտ  
 երբ կը սուրաք ձեռքէս  
 դէպի խօսք մը հերքիչ  
 ո՛չ իսկ ոգիներ  
 մնացա՛ք օ հեռուն  
 ժողովուրդ անհետացմամբ ժողովեալ  
 սահմանին  
 խաղաղ  
 ձայնին մօտ օրուան հրեշտակին որ գոչէր  
 Ղազար  
 ե՛լ արտաքս

քանի ոչ ոք կը վկայէ չգոյեն  
 երբեք չեղան քերթողները կապուած  
 ծառին  
 ու փողոտուած  
 մեծ հիմնոսներու քերթողահայր  
 ոչինչ մնաց որ ըլլար հաստատելի  
 քերթողաբար  
 այլ ոչինչը միայն  
 օ  
 գիշերապահներ անտէր շունչի  
 անդին  
 զացէ՛ք անդին մոռցէ՛ք զիս  
 քնացէք  
 լքեցէք լեզուահողը մահացու  
 ստուերներուն  
 ոճրապարտ անմեղներ  
 եղէ՛ք հօտաղներ աստղերու ջուլիրին  
 վերադարձէ՛ք երբ չըլլամ  
 կը փնտռեմ այս խարդախ  
 ծէսով  
 մոխիրը մորթին  
 ինչպէս լեզուն իր բառերը վերապրող  
 էս  
 ձեր չքացումը թարգմանող ձայնեղ գրիչ

8

բայց գարշելին  
 անխառն ծագումն է

sans repos  
 et passez d'un songe l'autre  
 d'un clairon l'autre d'un toit l'autre  
 vous caressez la joue de l'enfant endormi  
 vous tordez le cou du narrateur apatrie  
 pour vous enfoncer dans le feu et les yeux  
 et faire le récit de votre décomposition  
 dans les nuées

vous disparaissiez dans l'air  
 comme des dieux diaphanes et inutiles  
 et vous vous glissez à travers mes mains  
 vers les mots du déni

esprits  
 pas même  
 peuple rassemblé par sa disparition  
 demeurez au loin  
 à la limite des limbes  
 paisibles  
 proches de la voix de l'ange du jour qui va clamant  
 « Lazare  
 veni foras »

mais personne ne témoigne de ce qui ne fut pas  
 et jamais n'ont existé les poètes attachés à l'arbre  
 poignardés  
 ô pères du récit et des grands hymnes  
 rien ne demeure de ce qui poétiquement demeurerait  
 ne demeure que le rien  
 ô gardiens de nuit souffles sans maître  
 allez au loin  
 oubliez-moi

dormez  
 quittez le pays-de-langue  
 mortifère  
 des fantômes  
 criminels innocents  
 bouviers de la meute des étoiles

féroces  
 revenez quand je ne serai plus  
 dans ce cérémonial mensonger  
 je cherche  
 traducteur vocatif de votre disparition  
 la cendre d'une peau brûlée  
 comme la langue recherche ses mots rescapés

8

mais le plus sordide  
 est l'origine sans mélange

պատկերին  
որ կերար

ահա կրկին անժողովուրդ լեզուն

de l'image  
que tu as dévorée

voici de nouveau la langue dépeuplée

Krikor Beledian est né à Beyrouth, en 1945. Il s'est installé à Paris en 1967. Maître de conférences en langue et littérature arméniennes à l'Institut de langues et civilisations orientales (INALCO), ancien professeur à l'Université catholique de Lyon (Chaire d'Arménologie), il vit à Paris. Auteur de plusieurs ouvrages en arménien (poésie, essais, récits), en français, notamment *Cinquante ans de littérature arménienne en France, 1922-1972*, (CNRS éd., 2001), *Seuils* (Parenthèse, 2011), et bilingues, dont *Avis de recherche. Une anthologie de la poésie arménienne*, (Parenthèses, 2006). Il prépare une étude sur le génocide arménien (*Perspectives sur la Catastrophe, 1895-1922*).

Paule Marie Duquesnoy

## L'allée des hêtres pour fusion

9 novembre  
Saint Théodore

Nuit de cendre et de suie. Une braise s'éveille, allumant le ciel.  
Et c'est branle-bas de naissance. Lambeaux de lochies. Des linges pour essuyer le sang.  
Déliçates mousselines roses et bleues, pour le berceau de la Lumière. Organdis.  
Organza. Tulle et soie. La Lumière traverse le voile. Elle brille de sa jeune beauté.  
Le rouge monte aux joues des feuilles.  
Au jardin, le melia azedarach (ou margousier), encore vert, égraine ses chapelets de boules vertes.

*Les chatons ont disparu.*

\*

11 novembre  
Armistice

Le ciel est bas  
Pluie encore pluie sur le jardin sur les fleurs délicates des camellias sasanqua, dessert de choix pour les frelons asiatiques. Après avoir dévoré les abeilles, ils s'enivrent de parfums.  
La pluie. La pluie frappe du talon.

*C'est son anniversaire ; elle aurait quatre-vingt dix neuf ans aujourd'hui.  
Je n'ai rien oublié. La pluie.*

\*

13 novembre  
Saint Brice

Ce matin ciel rouge derrière les arbres ; une brume légère dans le creux du val ; le soleil se lève. La lumière exhausse. Grand mouvement de bleu et d'orange dans le ciel. Aube fugitive.  
Puis tout devient nuage un vaste nuage avec toutes les nuances du gris. Les dernières fleurs sont épuisées.

*Femme déchirée. Aucune aiguille.*

\*

19 novembre  
Saint Tanguy

Ciel gris, pommelé, en lent mouvement, avec des touches rose orangé.  
Ciel très doux, comme un oreiller, comme un cou de tourterelle, comme le ventre du chat.

*L'homme l'a lapidée de douze mots dans le cœur.*

\*

26 novembre  
Sainte Delphine

Nuit de lune étrange fantastique. Que sera le jour d'aujourd'hui ? Sur les toits fine couche de neige ou épaisse gelée blanche. À l'horizon une bande de lumière, au-dessus un ciel gris sombre.

*La femme ignorée mange invisible face à son assiette. Elle mâche sa solitude, puis l'avale.*

\*

1<sup>er</sup> décembre  
Sainte Florence

Matin dur et coupant. Givre sur l'ardoise des toits. Le jardin grelotte. Le macadam est glissant. Dur le désir.  
Monter le grand escalier. Descendre l'échelle de corde. Boire le bol de lait de l'enfance.

*Dites-moi qu'il va faire beau.*

\*

12 décembre  
Saint Corentin

Ciel gris, *un couvercle, un grand reposoir.*  
Devant la porte, un tas de feuilles sèches, des mots jamais lus. À brûler, à moins que le vent.

*Madame Jacqueline de rien de personne de l'ombre de la pénombre ouvre ses volets.*

\*

19 décembre  
Saint Urbain

La nuit compte ses hiboux. Une lune pleine s'efface.  
Veille de l'hiver. Les vitres anciennes, soufflées au cylindre sont les yeux de la maison.

Elles regardent le jardin. Je vois la grande silhouette du platane aux jambes croisées, membres entrelacés, bras noués, interminable queue de sirène, fabuleux serpent dont la peau se desquame en importants lambeaux. Avec son voisin, le févier d'Amérique – *gleditsia triacanthos* – épine du Christ, arbre aux escargots, carouche à miel – ils rapprochent leurs branches en un gigantesque arceau. Les irrégularités du verre retiennent la lumière.

À l'autre fenêtre, l'épine-vinette enrobée de mousse jusqu'au bout de ses rameaux souples où se balancent des mésanges.

La neige fait une pause. La corneille croasse à la pointe du sapin.

*Entre apéritif et digestif il dévore sa femme.*

\*

22 décembre (Hiver)

Saint François Xavier

(Reliquaire pédiculé à monstrance en forme de tourelle). Tout d'or vêtu. Jour du solstice ; soleil rasant. Primauté de la lumière. Partage équitable entre la nuit et le jour. Ciel de décembre aux couleurs de l'infini. Le crayon mystique. Celui que maniait Rimbaud.

Une femme rousse cachée dans une haie rousse. Vous êtes avec moi, vous aimez ce lieu, peut-être cette femme.

Des colonies d'arbres nus, tous pareils. La route qui tourne, les petits ponts, et ces demi-montagnes, sauvages sur la route de Saint-Jacques-de-Compostelle. La route qui monte, qui monte.

Le chien de faïence aboie. Il fallait la gelée blanche pour entrer dans le cœur de l'hiver, et révéler le jour de la lumière.

J'entre de plain-pied dans l'antichambre de la nuit où scintillent les solitudes. Les magies se déploient. Une allée avance dans la forêt.

*Un jour prolongera les étoiles de cette nuit.*

\*

10 janvier

Saint Guillaume

Matin sec poudré de blanc même le ciel est blanc.

*Passe le fantôme de l'amour. La tristesse coule.*

\*

10 février

Saint Arnaud

Neige sale ne donne aucun poème.

La neige étouffe les plaintes. Les douleurs de la neige sont muettes.

Regardez la neige n'est pas blanche.

*La femme entretient le feu. Des sarments ardents.*

\*

24 février  
Saint Modeste

Ce matin, neige vierge, enfin. Pour monter le cheval blanc de la neige, il faut se délester de son poids de fumée. Entrer en solitude, les mains gelées.

*Là-bas, sous le pont, le gisant.*

\*

5 mars  
Saint Olive

Voici le vent, il pousse les nuages, cheval furieux, il donne des ailes aux feuilles sèches.

*Elle se souvient de l'haleine de l'homme sur ses paupières face à la rivière.*

\*

26 mars  
Sainte Larissa

Au grenier sarabande nocturne des rats. Le renard a regagné son terrier. Le sanglier a laissé des traces.

Ce matin le printemps existe. Le forsythia est un soleil, le camellia rougit la fenêtre du jour.

*Une tâche de sang.*

\*

14 juillet  
Fête nationale

Un défilé de souvenirs.  
Pluie pluie pluie.

*La pluie lave la pierre. Le vent ?*

Paule Marie Duquesnoy est née en 1948 en Corrèze où elle vit. Études de Lettres Classiques, de Droit, et de Sciences Politiques. Travail dans le notariat. Depuis vingt ans, organise des rencontres avec des poètes et des expositions d'arts plastiques dans le cadre de l'association *ParChemins*. Dernière publication : *Presque blanc la neige* (tituli, 2013).



Luisa Futoransky

## Quartet de Prague (Chronique)

*traduit de l'espagnol par Gérard Cartier, révision par l'auteure*

### *Cuarteto de Praga*

*hotel mucha, calle sokolovska. praga*

1

*primer piso, enfrente, una llamita  
la ventana, a medio tapar por papeles de  
diario  
qué ilumina?  
alguien la mueve  
es viernes santo  
el viento arrecia  
nieva sobre los callejones del prestigio  
mala strana  
casi nombre y apellido de tango*

*tranvías repletos de gente bien sombría*

2

*praga es  
–además  
de turistas de provincias–  
un idioma sin gente amable  
será por el viento,  
porque no tienen vocales*

*una foto de gauguin en casa de mucha  
en calzoncillos, tocando el piano  
parece un foxtrot*

*milagro de sobrevivencia  
mercerías, vitrinas a la qué me importa,  
tiendas de los años cincuenta*

*gilda que no para de agonizar en la misma  
bolsa de arpillera  
el duque, nosotros  
las estatuas de los puentes*

### Quartet de Prague

*hotel mucha, rue sokolovska. prague*

1

*premier étage, en face, une petite flamme  
la fenêtre, à demi obturée de papier journal  
qu'éclaire-t-elle ?  
quelqu'un la déplace  
c'est vendredi saint  
le vent redouble  
neige sur ces ruelles de légende  
*mala strana*  
presque un prénom et un nom de tango*

*tramways bondés de gens moroses*

2

*prague c'est  
– en plus  
des touristes de province –  
une langue de gens peu aimables  
ce sera la faute au vent,  
parce qu'ils n'ont pas de voyelles*

*une photo de gauguin dans la maison de mucha  
en caleçons, jouant du piano  
on dirait un fox-trot*

*miracle de survivance  
merceries, vitrines j'm'en-foutistes,  
boutiques des années cinquante*

*gilda qui agonise interminablement dans son sac de  
jute  
le duc, nous  
les statues des ponts*

tiritamos  
y piafamos

*diálogo en la taberna de cerveza negra  
con pareja navarra dueños de una ferretería  
fueron de excursión a terezin (!), arantxa  
insiste*

la verdad que el sitio no es bonito  
no es bonito el sitio...  
*josema, para congraciarse conmigo, cuenta  
cuánto más amables somos nos, los  
argentinos  
él nos conoce bien porque va a matar  
palomas a la provincia de córdoba  
aunque siempre tiene problemas para llevar  
y traer las escopetas  
digo, en su córdoba lejana y sola no hay  
torcazas que se presten  
a ser asesinadas por mi contratista de  
pamplona?*

*las torcazas argentinas tenemos -claro está-  
reputación de ser más querendonas*

3

*de pronto  
un tufo  
de aguas servidas  
fermentadas  
de venceslao muerto a manos  
de su hermano boleslao hace la friolera de  
800 años*

*en italiano dicen  
simplemente  
la fogna*

*hordas de sedientos  
de molduras doradas se abaten  
sobre praga que alguna vez fue esquiva  
y ahora vende kipás de plástico por cinco  
coronas  
y hand made golem  
en arcilla en mazapán  
y tickets uno a uno  
paso a paso*

*vanidad de las cortezas  
los fulgores  
hasta las cenizas*

nous grelottons  
et nous piaffons

dialogue dans la taverne aux bières noires  
avec couple navarrais possesseur d'une quincaillerie  
ils ont fait une excursion à terezin (!), arantxa insiste  
*en vérité le site n'est pas très beau  
pas très beau le site...*

josema, pour s'attirer ma sympathie, me dit  
combien nous sommes aimables, nous les argentins  
il nous connaît bien il va chasser la palombe en  
province de córdoba  
bien qu'il soit toujours compliqué d'emporter et  
ramener les fusils  
je me dis, dans sa córdoba *seule et lointaine* n'y a-t-  
il pas des tourterelles qui consentent  
à être assassinées par mon marchand de  
pampelune ?

nous, les tourterelles argentines, nous avons – pour  
sûr –  
la réputation d'être plus tendres en amour

3

Tout à coup  
un relent  
d'eaux usées  
fermentées  
de venceslas mort de la main  
de boleslas son frère il y a la bagatelle de 800 ans

en italien on dit  
tout simplement  
*la fogna*

des hordes de gens assoiffés  
de moulures dorées s'abattent  
sur prague qui jadis fut farouche  
et vend aujourd'hui des kipas en plastique pour cinq  
couronnes  
et des golems faits main  
en argile en massepain  
et des tickets un à un  
pas à pas

vanité des écorces  
les éclairs  
jusqu'aux cendres



claro que habia oído visto sufrido  
 los dibujos de los chicos de terezin  
 “aquí no vi mariposas”  
 “tiene que existir un mundo donde no haya  
 sino patatas negras”  
 sin embargo veros detrás de una vitrina  
 es otro cantar  
 chicos chicos de todos los dolores  
 aquí morimos y alcanzan los dedos de las  
 manos  
 a los seis  
 siete ocho nueve añitos  
 un día como hoy  
 los turistas desfílamos ante ustedes  
 arracimados partiendo de la foto con rodete  
 de la maestra brandeis\*  
 y la valija de cartón

entre VOSOTROS y nosotros  
 una cortina de vidrio y lágrimas  
 que jamás enjugarán

bajo el mismo cielo  
 las lápidas  
 torcidas por vientos desdichados

el pobre rabino de praga  
 nunca pudo dar paz a sus huesos  
 tanto lo atosigamos de deseos genéricos,  
 volátiles  
 que no retienen las estelas  
 de piedritas ni papel impreso  
 paz  
 dicha  
 salud  
 el golem jamás fue creado para mitigar  
 pesares  
 sino para barrer los patios de escombros y  
 plegarias  
 incumplidas

en español, en el baño de mujeres, coronas  
 diez del cementerio:  
 hacer negocio de una tragedia es morir  
 viviendo  
 ¡abajo las religiones  
 viva la libertad!  
 sigue firma compuesta por dos acentos  
 circunflejos

comentarios y advertencias  
 que por tan pertinentes  
 los comerciantes apresurados riegan y  
 borran  
 con lejía de sangre y huesos al amanecer

bien sûr que j’ai ouï dire vu enduré  
 les dessins des enfants de terezin  
 « ici je n’ai pas vu de papillons »  
 « il faut qu’existe un monde où il n’y ait pas que des  
 patates noires »  
 mais vous voir derrière une vitrine  
 c’est une autre histoire  
 petits mes petits de toutes les douleurs  
 ici nous mourûmes les doigts des deux mains  
 suffisent  
 à six  
 sept huit neuf ans  
 un jour comme aujourd’hui  
 nous défilons devant vous en touristes  
 agglutinés à partir du portrait au chignon  
 de votre maîtresse brandeis\*  
 et de la valise en carton

entre VOUS et nous  
 un écran de verre et de larmes  
 qui jamais ne sècheront

sous le même ciel  
 les stèles  
 penchées par des vents de malheur

le pauvre rabin de prague  
 n’a jamais pu donner paix à ses os  
 tant nous le harcelons de vœux généraux, versatiles,  
 que ne retiennent pas les stèles,  
 et de galets de papiers imprimés  
 paix  
 bonheur  
 santé  
 on n’a pas créé le golem pour apaiser les chagrins  
 mais pour balayer des cours décombres et prières  
 non exhaussées

en español, dans les toilettes des femmes,  
 couronnes dix, du cimetière :  
 faire du fric d’une tragédie c’est mourir en vivant  
 à bas les religions !  
 vive la liberté !  
 suit une signature formée de deux accents  
 circonflexes

commentaires et remarques  
 que tout pertinents qu’ils soient  
 les commerçants pressés aspergent et effacent  
 d’une javel d’os et de sang au petit matin

*una golondrina sin verano tirta  
atrapada por las rejas del desconsuelo*

4

*apiñados, en hileras con idénticos  
rompevientos de colores  
los veraneantes mezclan confundidos  
el miércoles agrio, el jueves santo, la pascua  
florida y la de resurrección  
pagan con alineada paciencia  
en las ruletas que florecen con sus máquinas  
vocingleras a cada esquina  
en la catedral de san vito –donde si quieres  
orar sinceramente puedes hacerlo gratis  
entre ocho y media y nueve en punto de la  
mañana*

*en el casi desierto museo de sagaces  
vigilantes  
los bassano, tintoretto, rembrandt, greco  
y durero me piden que les de un poco de mi  
savia para nutrirles con mis avideces  
y los acaricio  
intercambiamos santo y seña, estigmas  
por los siglos de los siglos  
amén*

*Volver al remitente:*

*Gregorio Samsa  
ya no vive aquí  
Ni yo tampoco*

.

\* La artista Friedl Dicker Brandeis (Vienne 1898 – Auschwitz 1944) créó talleres clandestinos de dibujo y pintura para los niños del campo de concentración de Terezin. Antes de su deportación a Auschwitz, en octubre de 1944, Friedl empacó unos 5.000 dibujos de sus alumnos en dos valijas y los escondió. Se descubrieron 10 años después.

*une hirondelle sans printemps grelotte  
prisonnière des grilles du chagrin*

4

*en files serrées en identiques coupe-vents de  
couleurs  
les estivants mêlés confondent  
mercredi aigre, jeudi saint, pâques fleurie et celle de  
la résurrection  
ils payent en rangs patients  
aux machines à sous criardes qui fleurissent au coin  
des rues  
et dans la cathédrale de san vito – où qui veut  
sincèrement prier peut le faire gratis entre huit  
heures et demie et neuf heures pile du matin*

*dans le musée quasi désert aux gardiens suspicieux  
les bassano, tintoret, rembrandt, greco  
et dürer réclament un peu de ma sève pour se nourrir  
de mes désirs  
et je les caresse  
nous échangeons des mots de passe, des stigmates  
pour les siècles des siècles  
amen*

*Retour à l'expéditeur :*

*Grégoire Samsa  
ne vit plus ici  
Ni moi non plus*

\* *L'artiste Friedl Dicker Brandeis (Vienne 1898 - Auschwitz 1944) a créé des ateliers clandestins de dessin et de peinture pour les enfants du camp de concentration de Terezin. Avant sa déportation à Auschwitz, en octobre 1944, Friedl a emballé 5.000 dessins de ses élèves dans deux valises qu'elle a cachées. On les découvrit 10 ans plus tard.*

*NdT - Córdoba seule et lointaine : début de la  
Chanson du cavalier de Garcia-Lorca (Córdoba est  
ici Cordoue). Gilda et le duc sont les personnages de  
Rigoletto. Grégoire Samsa est le héros de La  
métamorphose de Kafka.*

Luisa Futoransky, est née en 1939 à Buenos Aires (Argentine). Elle réside à Paris depuis 1981. A été conférencière au Centre Pompidou. et pigiste à l'AFP. Actuellement chargée de l'édition espagnole de la revue de l'Unesco. Poète et romancière. Plusieurs ouvrages traduits en français, dont : *Cheveux, toisons et autres poils*, essai (Presses de la Renaissance, 1991), *Lunes de miel*, roman (Belfond, 1995), *Les orties de Saorge*, poèmes (Éd. de la Grenouillère, Québec, 2014 - trad. Nelly Roffé), *Textures*, poèmes (Tipos Editores, Paris, 2013 - trad. Louis Soler et Nelly Roffé).

Charles Henry

## Poèmes

En poésie  
il me semble souvent voir le mot barque.  
Moi, à chaque fois que je le rencontre,  
je pense à ma cousine  
accroupie,  
qui urinait un jour dans une barque vieille et pourrissante  
au bord d'un étang pourrissant dans du vert  
oui – dans tout ce vert,  
sa pudeur était subtile...

\*

mon père aussi – ici – je pense à toi  
une inquiétude est possible qui est  
joie, quand d'une oreille on s'écoute  
mourir et d'une autre  
on surveille ses enfants – qui jouent – là-bas –  
pourquoi là-bas ?

\*

au fond, toujours, et cela se sent  
dans mes gestes : ce reproche – comme  
de la rouille – « moi moi moi  
et les petits oiseaux » qu'elle avait dit,  
l'institutrice de mes premières classes :  
« moi moi moi et les petits oiseaux... » Bah !  
j'aurais dû dire : « rajoute les femmes et tout y est ! »  
et encore après, cela : Judas et Moi :  
l'un et l'autre réhabilités (mais en qui  
c'était croire ?) je n'avais pas su quoi répondre  
et même aujourd'hui, hormis sourire,  
je sais toujours pas.

\*

Perdu. Perdu dans la vie  
car au fond – comme moi, vous savez ça  
peut pas être pareil que les oiseaux,  
quand ils attendent une ultime seconde avant que d'être  
percutés, ni comme  
une dernière allumette qu'il suffirait de confier  
à un enfant, pour résoudre l'énigme

\*

dans les angles de la vitre de la fenêtre, il y a  
de la saleté, de la poussière qu'on ne pense pas à nettoyer  
une fois cela m'a fait penser à  
ces petites crottes de larme  
(on en a parfois dans le coin des yeux  
au matin je sais pas quelque chose comme  
du lait d'œil caillé, les chiens aussi en ont, peut-être  
tout ce qui a comme on dit des yeux pour pleurer)  
ma mère essuyait ça.

\*

nous vivions le long d'une rêverie, d'une rivière,  
où surgissait parfois un poisson  
que l'on suivait un peu,  
le plus possible, sans le vouloir ou un oiseau  
et cela même si on sait les oiseaux  
ne s'envolent pas pour nous montrer  
le ciel simple d'un simple passage...  
et bien sûr aussi le vide  
le silence  
par quoi l'on retombe à soi,  
quand soudainement l'oiseau disparaît

\*

à ces femmes déçues par mes dimanches lents ;  
aux paroles déchues ; ailes mortes à l'idée du vent  
ou acharnant la poussière, les fientes du phénix.  
à cet oiseau plombé au front par l'enfant qui regrette.

\*

Nulle voix ne nommera parents et lieux  
 où se retrouver, comme un enfant perdu,  
 au supermarché, perdu qu'on entend pleurer, honteux  
 derrière la voix légère, hautaine presque et portée  
 dans l'amplification d'un micro. Non  
 il n'y aura pas d'annonce. Ni cuivre ni tambour brûlé,  
 et comme les autres s'éteindra celle qui prie,  
 le dernier sacrement aux cloches des vaches  
 ou la fièvre où le fils, la nuit, redevient le fils...

\*

Je ne me reconnaissais plus sur les photos de famille.  
 Je voulais tout oublier du pays où j'étais né.  
 Mais quel bonheur ce fut, quand (derrière ces visages  
 comme des défauts d'impression) l'autre m'a dénoncé :  
 « regarde, là ! c'est toi ! » qu'elle avait crié, ma sœur  
 ma félonne de sœur – en montrant du doigt  
 un petit gosse à la figure toute tordue de grimace,  
 à tenter de se fourrer un poing dans la bouche.

\*

et pourtant là encore le moindre bruit effraie  
 moi : la torsion primitive moi : le moindre  
                                   le moindre bruit ... (lexique lié  
 au ressort, pourquoi) est-ce trop simple de dire :  
 c'est : la nuit, le

ronronnement d'une machine : dans la tête ;  
                                   ou comme si nous avions laissé  
 pour mort l'ami qui n'était que blessé  
 ou simplement le sang, dans le silence, quand on attend  
 quelqu'un.

Charles Henry est né sur l'île de la Réunion en 1991. Études de philosophie puis de Lettres modernes. Vit à Lyon. Participe de temps à autre à la revue *Les médiations* de l'université Jean Moulin. Prépare un mémoire sur Bénézet et Baudelaire. Il s'agit ici de sa première publication.

**François Maurin**

## **Amilcar de Forcalquier**

### **Amilcar de Forcalquier**

La mécanique n'est pas comique,  
mais la mer est belle aujourd'hui  
et le poêle ronfle sous la dent.

La chambre est à l'étage  
le sombre puits de l'âme.  
La chambre est une lampe  
où j'égorge  
le souvenir d'une âme.

Il semble,  
Amilcar,  
que ce genou de tôle noire  
que tu polis depuis des lustres,  
cette aile d'auto,  
tu ne veuilles en finir  
de reflet en reflet  
de caresse en caresse,  
et d'aile en aile,  
il semble que tu ne veuilles en finir  
avec elle  
qu'à l'autre bout de la vie  
où je me tiens.

Mais je vivrai jusqu'à toi.  
Jusqu'à toi  
comme on s'en va faire un feu.  
Jusqu'à l'ombre de la carrosserie  
qui  
du temps immobile  
fait ombrelle au temps qui passe.

### **Des fois qu'on aurait peur**

Putains d'enfants  
enfants de putes  
sentez bon le ruisseau  
la digue du cul  
sentez bon la violette

le vitrail en violon  
violon violette  
sentez bon le vitrail  
la digue du cul.

### Où es-tu, où vas-tu ?

Place au pire  
je suis là  
passage des cent pas  
petits enfants robes ferrées  
et maintenant je suis mort  
j'irai pas jusqu'à toi  
tiens le toi le pour dit.

### Pendule pendue

*« ...et les oiseaux du monde  
enfouis dans tes manches  
pleuraient des monuments  
sur les lèvres du Roi. »*

C'est ce vent à l'envers  
qui me fit être toi  
c'est ce vent à l'endroit  
tout en n'étant personne.

C'était au bord de l'eau  
le couteau dans la voix  
un hiver comme il fait  
la voix dans le couteau.

Sous tes grandes moustaches  
dans un sens puis dans l'autre  
tout prend une couleur si douce  
à dissenter sur des balles perdues.

Tendre Garonne  
mule de terre  
bonne mule à Momo  
je dévisse tes yeux.

### Pantalon de choc

Monsieur Mourir  
passeur sans nom  
monsieur à mains  
formé dans l'ombre

À fournir ton miroir  
d'alcôves en tout genre  
aux poissons polissons  
aux vignettes pas nettes  
aux pannes de pantalons  
aux moustaches à l'envers

À tordre  
à mordre  
à moudre  
la foudre  
sous ton lit  
jusqu'à plus soif

D'un hémisphère à l'autre  
on était balancés.  
J'en pinçais pour tes ongles  
j'avançais sur la pointe des pieds.  
L'aménité était rose  
l'émotion condensée.  
C'est le fil qui fait l'ombre  
qui épiluche le malentendu.

À marcher d'un bon pas  
monsieur Mourir  
poète verni  
des pieds jusqu'à la tête  
il t'en tombait des arbres.

### Sœur sagace

À cheval sur le seuil  
c'est par là que je tiens à la mer,  
par la corne des vagues.  
Ah comme il en passe le soir !  
À cheval sur le seuil,  
à massacrer la mer,  
j'avale ton cheval,  
j'enrhume ton expertise !



**Jacques Sreby**

## **Bestes**

### **Tabanus bovinus**

Le cuir la peau le poil la sueur qui mouille l'encolure les bêtes bâties de soleil les baigneurs qui jouent tous ces havres de sang ces téguments fertiles quand la chaleur entre aux racines de l'herbe que les vaches têtent des ombres que ta jambe sèche devant un trou d'eau et qu'au fond de la vallée un orage rassemble ses colis, voilà de quoi l'attirer.

Long, comme trois mouches ordinaires, gris, d'une couleur mimétique, avant les succès du singe nu, outillé de pièces perforantes et aspirantes, sensible du nez, instruit à distance des ressources disponibles, équipé d'yeux, baignés d'une lueur rouge, qui lui assurent un bel angle de vue, la sélection naturelle l'a conformé à son métier de vampire.

Et toi, sûr de ton droit, fier de ton pouvoir, parce qu'il se colle à ta peau, qu'il lève sur tes avoirs organiques une minuscule dîme, et qu'il ose signer son passage d'une brûlure, tu le punis d'une tape qui le tue.

Il t'arrive même de récupérer son cadavre, de l'écraser entre les doigts, content d'aplatir sa frêle carrosserie, d'exprimer les jus de son ventre et ce sang, bien sûr, ton sang qu'il a voulu manger.

### **Libelloides coccajus**

Le sujet n'accrochera pas le public, je le sens bien. Le nom de la bête, d'allure savante et guindée, ne favorise pas le premier contact.

Pour l'évoquer il conviendrait peut-être de camper le milieu où elle évolue. La garrigue, c'est vrai, stimule d'une référence méridionale les sensibilités les plus rétives...

Mais, quand j'aurai semé les jetons usés de la rocaïlle, accroché partout le thym en fleur, piqué des cocardes sur la feuille gluante des cistes, convoqué toute la flore barbelée, le fragon, le genêt scorpion, les kermès, et les lianes à crochets des salsepareilles, planté enfin des chênes verts en mal de croissance et les nabots qui ressemblent à des pins, aurai-je montré un ascalaphe ?

Ludion. Attifé comme un leurre de pêche sportive. Mouche travestie en papillon. Léger, d'une légèreté totale, physique et morale, à défier l'attraction terrestre et les discours sérieux.

Et puis quoi ? Et puis encore ?

Patience ! Pas de croquis à la hâte. Ce n'est pas un insecte que j'ai choisi, pas même un elfe. C'est une facétie que la nature a produite rigoureusement.

L'ascalaphe a des antennes segmentées, longues, qui dessinent un V, avec au bout des pompons, des bulles, des sacs de pollen, voire des yeux, comme un regard curieux d'avant-garde.

Il est velu. Mais sa pilosité est mieux rasée que chez le bourdon, moins sexuelle que chez l'araignée.

Il est organisé comme un éclat de vitrail, où la couleur et la transparence s'équilibrent. Sur ses ailes le soleil étale du beurre et lustre le plomb des nervures.

Et, bien que précieux, sorti d'une ivresse de Gallé, il n'est pas à vendre ; il décore gratuitement les airs.

Car il est un champion de la voltige, déclassant les libellules et leurs évolutions rentables, les guêpes dans leurs raids inventifs, et la foule des vanesses et des piérides, toujours vaines de leurs exploits, mais toujours un peu molles à l'atterrissage.

Allez ! Vous le verrez un jour, l'ascalaphe, fuser et plonger, tel un postillon de météore et puis, sur place, tester son corps diaphane sous un faisceau lumineux et il vous donnera ce regret, que j'ai douloureux et définitif, d'être planté en terre.

### **Decticus albifrons**

Je chasse le dectique. J'ai choisi une friche, pendue au soleil, entre deux vignes. L'herbe est si folle qu'elle ne craint pas d'imiter les arbres. Sous les touffes rameuses et les hampes où bruissent les graines, je vois cependant le sol crevassé.

Le dectique mâle chante, plaqué sur la poussière d'ocre. Les femelles l'entourent, juchées çà et là dans la selve des tiges. Quand j'approche, elles s'envolent comme des oiselets. Le mistral allonge la courbe de leur trajectoire. Je surveille leurs atterrissages.

Mais, pour distinguer la bête, dans sa tenue de baroud, il faut savoir lire entre les feuilles sèches. Je me fie alors aux cliquetis des mâles. Cliquetis à gauche, cliquetis à droite et devant et derrière, cliquetis. Tout le pré oublié est enté de cliquetis. Je repère un insecte à ma portée.

D'une crispation des ailes, il célèbre d'avance ses amours. Je vois sa tête ronde, cloutée d'yeux et ce front clair, d'un blanc crémeux, qui signale l'espèce. Puis ma main se referme sur le vide : le dectique s'est faufilé dans la paille et les cailloux. Je suis bredouille.

Soit ! J'ai pris le meilleur : un chant qui ne m'est pas destiné, une vibration érotique, où la terre et le vent formulent leur désir... Car le dieu Pan est couché sur les collines. Les ménades crient dans la plaine de l'Aygues. Et le Ventoux, sous sa couronne de caillasses, est plus ému encore que les monts subordonnés qui lui baisent les pieds.

### **Lacerta bilineata**

Le piéton des feuilles mortes et autres matières qui bruissent au sol aime les départs en fusée. Cet artificier surprend les pieds, quand il allume son pétard. Or, dans la broussaille, le tracé volubile s'éteint brusquement. On cherche des étincelles, le dernier mot du feu ; on fouille des litières obscures, les soutes noires de buissons. Souvent on ne distingue plus rien. Mais quelquefois transparait une monture serrée d'écailles.

Le lézard est là, vert.

Et de son œil pudibond qui bat de la paupière, de sa gorge où la peur avidement est déglutée, de sa langue gourmande d'instructions, il réclame une pause.

Après quoi dans un tortillement des hanches et des épaules, comme une fille dédaignée, il gagne son trou.

Le mâle surtout s'expose. Son fourreau est neuf ; la guenille de sa dernière mue alimente les fourmis ou sèche en pellicules sur le front d'un caillou. Chaque perle de son justaucorps a l'orient adéquat.

Et cette fulgurance du vert ne sort pas des émeraudes et des péridots. Elle a d'autres sources : un pré rajeuni, la réclame de la sève, l'herbe achalandée, ces campagnes qui allument l'horizon,

tout l'élan, tout le luxe, terrestres.

Mais le mâle montre surtout sa gorge. Elle est bleue.

### **Gerris lacustris**

L'étang se donne, le ciel se délasse. Au bord de la clairière, où l'azur patauge et retombe en enfance, palpète un peuple léger.

À distance on voit un mikado de brindilles, une mêlée de filaments, qui rejette des débris. Puis quelques individus sont repérables, à qui jamais la foi ne manque, parce qu'ils marchent, virent, et courent même sur les pistes de leur Tibériade.

Ces bêtes ont relevé les défis d'un milieu, le miroir de l'eau, où le commun des espèces, qu'elles viennent d'en bas ou d'en haut, entrent par effraction.

Leur corps a le fuselage d'un mât horizontal. Sur leurs six pattes deux paires sont déployées, d'une égale envergure, avec des segments très effilés. Des griffes adhèrent à l'épiderme liquide, en ménageant des petits creux, ponctués d'une goutte d'ombre. Toute la structure se déplace d'un bloc et sans effort apparent. Mais la poussée, l'accélération, le freinage laissent autour du véhicule des signatures concentriques.

Parfois deux araignées d'eau se tamponnent. Parfois une courte bataille les met sens dessus dessous. Puis chacune retrouve sa paisible écriture.

Sur la page de l'étang elles appuient leurs effets de style.

### **Capra aegagrus hircus**

Allègrement elles trottaient, parce qu'elles sont bien chaussées de sabots fermes et de fines socquettes. Les mamelles qui écartent les pattes arrière n'embarrassent pas leur allure et quand elles ont décidé d'aller, rien ne les arrête, ni le cul d'une compagne, ni le chien qui jappe après elles, ni le chapelet de leurs fèces qu'elles disent impudemment.

En revanche, si elles choisissent de s'écarter, afin de goûter des fleurs de bourrache, ou des feuilles de croupette, ou le dernier bourgeon d'une viorne, rien ne les arrête, ni le flux du troupeau, ni la hargne de Rex, ni les cris des enfants.

Tant bien que mal elles nous conduisent au pré. Elles n'ont pas la méthode éprouvée des vaches. Même si l'herbe a de quoi attiser leurs démons intérieurs, elles ne broutent pas en arrivant. Il leur faut courir un peu, mesurer l'aire de leur appétit et choisir, plutôt que la bordure, le bout du pâturage, dont le vert est brûlant, grisant, féérique. Et elles redressent vite la tête pour mâcher, jouissant aussi de l'œil, quand elles peinent à déglutir la ration folle des graminées.

Puis elles cherchent des issues ; l'enclos les déshonore. Toute proximité est fade. Le plaisir habite au loin. La lisière du bois tente leurs expéditions. Et déjà l'ombre est plus savoureuse au milieu des forêts. Qu'une pente rocheuse s'offre, elles rêvent de montagnes en bondissant. La diversité plaît à leur liberté. Sur l'épaule d'une colline elles roulent comme la chevelure des princesses bibliques. Mais elles suspendent leurs aventures, pour signer de leurs cornes le feu du crépuscule.

Le plus souvent dans leurs prunelles jaunes une gauserie s'allume, ce qui nuit à leur réputation. Les chèvres manquent tout à fait de sérieux. Mais elles mettent de la gravité dans leurs caprices, de la résolution dans leurs foudades, de la candeur dans leur lubricité.

Et tel qui les dépeint obscènes, maléfiques, démoniaques, n'a rien gardé de ses jeunes années.

### **Gonepteryx rhamni**

Jaune au matin vif à piquer la langue d'une saveur licite inespérée. Jaune à passer les buissons reliquaires les prés résilients. Jaune par les enfantillages des lisières : y es-tu ? Que fais-tu ? Jaune de papilles et de pampilles. Jaune œil de chat et convoitise d'ogresse. Jaune aile de fruit, pavillon d'agrumes, pulpe de flamme. Si étonnant ce jaune quand la terre est à peine émue. Si délicieux quand les fleurs manquent et les bourgeons suintent. Jaune clair, qui porte la clarté à ses excès acides, qui hisse la clarté en palpitant. Jaune papillon de mars, message des grands jours. Jaune qui vole sans connaître la ligne droite, sans suivre ni le haut, ni le bas, ni le milieu. Jaune à fureter dans les niches de l'air. Jaune du printemps qui recommencera avec lui... Et sans vous et sans moi, un jour.

### **Garrulus glandarius**

C'est un vigile, posté à toutes les entrées du bois. Caché dans les branches feuillues qui brisent sa silhouette et mangent son coloris, il dénonce les arrivants de notre espèce. Il agite sa crécelle et dit : « Voici l'homme ! » Il répète : « Voici le forcené qui bafoue les règles ; voici le malveillant fortuné, le puissant dont la puissance excède le monde. »

Les bêtes alertées se dérobent, celles qui jouissent d'un trou dans la terre, celles qui parient sur l'espace, celles qui montent le vent.

Mais il serait sot de croire que le geai se sacrifie. Il aime s'égosiller et faire sa réclame personnelle. Comme beaucoup d'oiseaux il signifie qu'il est là. Il soutient ce propos d'un envol bigarré, avec un panneau blanc à l'arrière, un mantelet aux rousseurs mauves et des médailles bleues au bord des ailes.

Il ne prend que des risques médités. L'indésirable qu'il a honni, il le distance vite. La forêt le protège. Il est le féal des ombres, le fiancé des clartés corrompues. Et les vieilles créatures qui résistent à la science, des griffons sans doute, un parti de fadets, quelques dames effarvates, appuient son effacement.

Jacques Streby est né à Villeurbanne. Enseignant en histoire à Neuville-sur-Saône. A publié un roman historique sur la première guerre mondiale : *Léon Chevalier, soldat* (Édilivre, 2015). Ces poèmes sont extraits d'un recueil à paraître (éd. Jets d'encre, 2015).

## **Proses**

## Raymond Bozier

### 10<sup>e</sup> usage

– Loc. *Entre quatre murs* : dans une maison vide\* ; *et aussi*, en restant chez soi (Cf. Bizarrerie, cit. 5), à l'intérieur, enfermé (volontairement ou non). *Passer ses vacances entre quatre murs, à cause de la pluie. Entre les quatre murs d'une école, de la Sorbonne* (Cf. Instituteur, cit. 5). *Enfermer entre quatre murs* (de prison). V. **Claquemurer**. – *Dans ses murs* : chez lui (Cf Expressément, cit. 2).

*Passer ses vacances entre quatre murs, à cause de la pluie* –

« *La famille était réunie pour le dîner. À travers les fenêtres sans rideaux, on pouvait voir la nuit tropicale.* » Kafka, *Journal - Note du 26 octobre 1913*. La lumière du jour ternie par la pluie filtrait à travers les persiennes. Un lit, une table, une chaise et une armoire placée contre un mur, face à la fenêtre, constituaient le seul mobilier de la chambre. Le Voyageur était couché sur le côté, nu à même le sol, les genoux remontés sur le ventre, la tête posée sur son bras droit, le front dégoulinant de sueurs. Il riait de temps en temps, pour rompre son ennui et s'assurer de sa bonne santé mentale.

La chaleur moite des Tropiques imprégnait le carrelage. Une moustiquaire était installée devant la fenêtre. Cela n'empêchait toutefois pas l'intrusion de quelques uns de ces maudits insectes assoiffés de sang. Dès qu'ils se posaient sur sa peau, il les écrasait d'un coup sec de la main.

Dehors des corbeaux insultaient la pluie en poussant d'infinis cris rauques. Le Voyageur respirait lentement. Il songeait à la circulation des machines, aux vaches squelettiques, aux corps mal en point de certains habitants, aux odeurs fortes et inhabituelles, aux excréments, à tout ce qui traînait sur le sol, aux corbeaux croassant au milieu des détritiques, même noirceur, même épouvante que les humains fouilleurs de poubelles, trieurs d'ordures et dormeurs de plein ciel.

L'ambiance de la ville, sans aucun rapport avec ce qu'il avait connu jusqu'alors, l'avait surpris et renvoyé dans sa chambre. Pour ne pas perdre la face aux yeux des amis qui lui avaient déconseillé son voyage, il avait décidé de ne pas l'écourter et de rester malgré tout.

La pièce sentait le renfermé. Des moisissures couvraient la tapisserie et les vêtements entassés dans l'armoire. Aux moments les plus intenses de la mousson, les bruits de la pluie et du vent enveloppaient toutes choses et l'air constamment pollué devenait carrément irrespirable. Parfois, rompant la torpeur, une tôle arrachée d'un toit butait contre les murs de la rue puis s'écrasait bruyamment au sol.

Passer ses vacances entre quatre murs, durant la saison des pluies, n'était certes pas la meilleure des choses ni la plus belle idée de vacances, mais le Voyageur en avait vu

d'autres et savait tirer profit de toutes les situations.

Lorsque ses os appuyés contre le carrelage commençaient à devenir douloureux, il changeait de position. Rien ne l'obligeait à garder éternellement la même posture. Comme tout occidental convenablement nourri et éduqué, de taille et de corpulence moyennes, disposant d'un compte en banque respectable et d'un billet de retour, il se sentait libre, parfaitement libre.

Pour preuve supplémentaire de sa liberté, il s'octroyait à tout instant le droit de se tourner, de s'asseoir, de s'allonger sur le dos, le ventre, de faire le poirier et même carrément de se mettre debout pour marcher de long en large aussi longtemps qu'il le souhaitait. Il n'abusait toutefois pas de cette dernière liberté. Il préférait la réserver à certaines circonstances : lorsqu'un besoin pressant se faisait sentir, par exemple, ou pour satisfaire son appétit.

Bien qu'en résidence dans un pays où l'habitant ne mangeait pas toujours à sa faim, le Voyageur n'avait nulle envie de se satisfaire de quelques pousses végétales, d'insectes grillés – particulièrement gros et coriaces dans la région –, de riz, de rares morceaux de poulet et de pichets d'eau tiède infestée de bactéries que les guides touristiques recommandaient de ne pas boire. Le Voyageur avait des exigences. Il lui fallait des repas certes cuisinés selon les coutumes locales, mais copieux.

Chaque jour, aux alentours de midi puis en fin de soirée, un discret autochtone déposait des boissons et de la nourriture à base de riz, de fruits et de viandes éparses dont il préférait ignorer l'origine, sur une table basse, à l'entrée de la location. L'homme prononçait parfois quelques mots à son intention à travers la porte, mais le Voyageur qui avait choisi d'effectuer un voyage le plus exotique possible, ignorait tout de sa langue et ne pouvait lui répondre.

Le ravitailleur chantait aussi. L'absence de sons graves donnait à sa voix un caractère fluët, presque féminin. Un soir, sans doute pour montrer qu'il était honoré de la présence d'un étranger, il avait curieusement entonné *La Marseillaise*. Une autre fois, le Voyageur avait eu droit à la première strophe de *Non, je ne regrette rien* d'Édith Piaf<sup>1</sup>.

L'autochtone l'informait de son départ en frappant trois coups brefs à la porte. Il repartait avec le plateau précédent. Ce rituel plaisait au Voyageur. Il lui servait à la fois de distraction et de repère quant à l'avancée du jour. L'attente du livreur, puis son départ, brisaient la monotonie du séjour dans le monde clos de la chambre.

De temps en temps, des pas plus légers laissaient entendre qu'une femme – épouse ou fille de l'autochtone, il n'en savait rien – avait été chargée de lui apporter sa nourriture. Ce jour-là, il faisait l'effort de se lever et de regarder par le trou de la serrure.

Cette maigre distraction le laissait à chaque fois pensif. Le visage de la femme était joli et souriant. Elle portait un sari coloré et marchait pieds nus avec beaucoup d'élégance. Dès qu'elle s'approchait pour donner les trois coups brefs à la porte, le Voyageur cessait de l'observer et se déplaçait sur le côté pour ne pas revivre une situation antérieure où il avait vu l'œil de la femme poindre à la serrure. Cette rencontre imprévue l'avait perturbé. Cela d'autant plus qu'il s'était demandé si au lieu de reculer, il n'aurait pas dû plutôt ouvrir la porte et inviter la jeune femme à entrer. Sans doute aurait-elle refusé ses

avances, mais peut-être aussi que dans le cas contraire ses vacances s'en seraient trouvées profondément changées et que leur rencontre, voire même leurs ébats, auraient remplacé avantageusement les mouvements monotones de la pluie, le jeu cruel des moustiques et les plaintes gutturales de ces maudits corbeaux.

Aux heures les plus chaudes, ou lorsque le bruit des averses lui pesait un peu trop sur les nerfs, le Voyageur pénétrait à l'intérieur de l'armoire. Il s'accroupissait et tirait la porte sur lui. Une fois assis parallèlement à la porte, il fermait les yeux et attendait. Il appréciait l'odeur du bois exotique.

Parfois un craquement se faisait entendre dans la maison. Plus rarement encore un oiseau, dont la cage était suspendue à une poutre sous la véranda, délivrait un bref sifflement. Le raffut des corbeaux, lui, ne faiblissait jamais. Il passait à travers le bois et se fracassait contre les tympanes. Dans ces moments-là, le Voyageur avait l'impression de quitter le monde des humains et de voler dans les airs.

<sup>1</sup> No, rie de rie, no ji ni rigrit rie/ ni li bi in qu'on m'i fé, ni li mal / tu ça m'é bi'n igal / No, rie de rie...



Gérard Cartier

## Le retour de Graz

Mon père avait retrouvé dans une armoire de la ferme de Carrue où il est né, face aux contreforts de Chambaran, l'un de ces jeux de l'oie qu'on offrait jadis aux enfants en croyant peut-être, tout en s'octroyant une heure de répit, leur apprendre un peu de philosophie sous le déguisement des images. Et lui, toujours si discret, si réservé, s'était mis à rire doucement, comme un enfant, malgré l'occasion qui nous amenait là, la lourde 203 hissée dans les collines enneigées pour assister à l'ultime voyage d'Alice, sa sœur, une vieille fille qui tant d'années nous avait accueillis le dimanche sur la terrasse de la grosse maison de famille qu'elle nous semblait immortelle – qu'elle l'est devenue, à jamais dressée sur le seuil, frêle et sévère dans sa perpétuelle robe noire mouchetée de fleurs blanches, les yeux riant dans son visage à peine plissé, ses cheveux de cendre tirés sur la tempe, une mèche folle soulevée par la brise montant du vallon, un couteau à la main, l'autre dans la poche de son tablier d'où émerge une botte d'herbes aux feuilles dentelées, et sur le drap noir, se détachant terriblement, la tête ronde et pâle de l'os du coude saillant de biais, séquelle d'une fracture mal réduite – Alice la douce, la patiente, qui nous était à tous, frères, sœurs et neveux, une seconde mère. Les volets de la salle de ferme étaient à demi-fermés, deux employés des Pompes Funèbres préparaient la levée du corps, les tréteaux déjà dressés contre un mur, des couronnes de lys et de pivoinies blanches alignées sur la grande table sous des voiles de tulle, comme pour une noce, n'étaient les rubans de lettres métalliques qui y étaient agrafés. Mon père avait retiré le jeu de l'oie de son étui et l'avait déplié sur la table, parmi les fleurs, sans paraître remarquer la gêne qui avait saisi l'assistance, et nous l'avions vu suivre de l'index le long ruban d'images, jusqu'à la case de la *prison*, celle d'où l'on ne sort pas si personne ne vous y remplace. Et là, s'immobilisant : *En rentrant de Graz...*

Jusqu'alors, je n'avais rien su de ses années de lager. Non qu'il en ait beaucoup dit ce jour-là, quelques mots évasifs, à demi incohérents, mais ce peu fut pour moi une révélation. J'avais quinze ans, j'entendais le nom de *Graz* pour la première fois. Je crus que c'était un camp de Pologne ou de Silésie, l'un de ces enclos électrifiés que même à quinze ans, sans y avoir mis les pieds, on a déjà longuement fréquenté, un village fantôme grelottant sous le vent de la Baltique où des rangs de spectres en pyjamas rayés attendent immobiles, les pieds dans la boue, que la faim les emporte, ou l'épuisement, ou le typhus, alignés face aux capotes noires et aux chiens, sous la pluie qui tombe sans discontinuer, noyant les allées, gâtant les baraquements de planches goudronnées au fond desquelles d'autres spectres gisent, cloués dans d'étroits casiers superposés, leurs bras osseux jaillissant d'un lambeau de couverture, derniers spécimens d'un ordre d'insectes disparus, aux ailes mitées, aux membres trop grêles pour soutenir leur tête monstrueuse percée de deux orbites sombres – mythique lieu d'infortune que ce nom âpre, *GRATZ*, semblait résumer. Les croquemorts allaient et venaient, une corbeille de galons de crêpe piqués d'une épingle passait de main en main, mon père rêvait toujours, les yeux plissés, oubliant la ferme plongée dans la pénombre et, au sommet des escaliers, la chambre glacée où Alice était couchée pour la dernière fois, d'où s'écoulait une faible odeur de chair flétrie que le parfum délicat des fleurs ne parvenait pas à cacher.

Plus tard, en mettant bout à bout des bribes de souvenirs extorquées par la ruse, j'ai su qu'en rentrant de Graz mon père avait retrouvé sous le lit de son enfance, avec la bouillotte de caoutchouc et le pot de chambre émaillé, la boîte de carton du jeu de l'oie qui l'attendait sous la poussière, et que le soir même, encore crasseux du long voyage en train à travers l'Autriche, l'Italie et la Savoie, à peine apaisée la faim dévorante qui l'avait presque réduit aux nerfs, il avait ouvert la planche colorée sur la grande table de la ferme et, le doigt errant de case en case, il avait entrepris de raconter son aventure à la famille réunie pour l'occasion. Et peut-être, atteignant la prison, son petit rire modeste, sarcastique, satisfait.

L'électricité était encore coupée, la brise pénétrant par les fenêtres béantes faisait vaciller la flamme sous le verre fendu de la lampe à pétrole posée au milieu de la table, des ombres gigantesques frissonnaient sur les murs, légère assemblée de fantômes secoués par moments de spasmes, comme si les générations de paysans qui avaient vécu ici, brusquement arrachés à la glaise des collines, se penchaient sur l'épaule des vivants pour écouter le récit de leurs épreuves et que, se souvenant des tranchées, des disettes, des épidémies foudroyantes qui ravageaient autrefois les campagnes, ils suffoquaient de chagrin. Là, au milieu des miettes du repas, devant son verre encore à demi rempli de piquette, ayant amené à lui pour se donner une contenance le jeu de l'oie oublié sur le buffet, il avait dit la *drôle de guerre* et la défaite, cherchant ses mots, regardant machinalement les images bariolées, et sans doute s'était-il pris au jeu, le doigt posé sur le long serpent chromographié qui semblait s'animer sous la clarté mobile de la lampe, en tirant la matière de son récit, déformant peut-être la réalité pour mieux coller au contenu des cases – c'était d'ailleurs si loin, si loin le camp d'instruction de Nevers et la longue attente dans des camps de fortune à l'abri des fortins de la ligne Maginot, si loin les combats désespérés des Ardennes, la brève retraite, les trains de marchandises bondés de prisonniers et les camps de transit, et même Graz appartenait déjà à un autre siècle. Il s'était attardé sur la case de la *Prison*, un sombre cachot d'Ancien Régime nanti de chaînes et de barreaux, disant doucement : *Ce n'était pas une prison comme on l'imagine, comme infirmier je sortais dans la journée...* Mais les autres, rassemblés autour de la table, les anciens qui s'affligeaient dans le plâtre, et leurs descendants, silencieux sous les spirales des rubans à mouches qui grésillaient insupportablement – la mère déjà vieille et racornie qui retenait des larmes ; le père raide sur sa chaise, sa moustache entre les dents, qui peut-être n'écoutait que d'une oreille et évaluait déjà, avec la bouche supplémentaire à nourrir, la force de travail qui lui était brusquement rendue ; les onze frères et sœurs (ne manquaient que *le Marcel*, disparu dans la débâcle du Vercors, et Séraphine, qui venait de s'enfuir avec un camionneur), et au milieu d'eux, fluette, presque belle dans son corsage blanc aux manches bouffantes, telle qu'on la voit sur les petites photographies d'après-guerre, sévère pourtant, ses cheveux épinglés sur les tempes, comme si elle savait que son destin ne l'enlèverait jamais à ces collines perdues, Alice, la sœur aînée – eux donc, qui n'avaient jamais bougé de Carrue et découvraient le monde à travers la volute d'images que mon père parcourait du doigt, eux ne voyaient qu'une cellule sombre, des verrous et des rats.

En reprenant la 203 pour suivre le fourgon qui emportait Alice vers le petit cimetière de Serre, mon père m'avait tendu la boîte du jeu de l'oie qu'il avait cachée sous son manteau en quittant la ferme. Je l'avais gardée sur mes genoux et, tandis que le convoi funèbre descendait prudemment du coteau enneigé, ce qui restait de la tribu des frères et des sœurs charrié dans sept ou huit grosses voitures de ménage échelonnées sur le

versant, chacune traînant un léger panache de vapeur, je me suis mis à rêver à ce *Graz* énigmatique tout à coup surgi des ténèbres du siècle. Le cortège a serpenté dans les bois de Carrue, de sombres taillis mités par la neige, puis nous avons longé des fermes boueuses, des petits jardins de femmes où seuls pointaient des tuteurs nus et les tiges sèches des passeroles, et, passée la Dorienne, nous nous sommes mis au pas, processionnant dans la vallée derrière le fourgon d’Alice, un gros Citroën Tube qui, hier, transportait peut-être des carcasses de porcs ou des sacs de noix et qu’on avait le matin même transformé à la hâte en corbillard en nouant aux portières des bandes de crêpes noirs. À présent, nous glissions en silence dans un pays inconnu, une steppe de neiges blafardes estompée par la brume que seuls découpèrent les longs fils des clôtures tendus à travers champs, l’étendue immaculée piquetée de loin en loin par les pas d’un chasseur ou d’un chien en maraude et, presque malgré moi, le front contre la vitre embuée, regardant défiler les prairies, les hameaux, les rangs de noyers, j’y superposais l’image que je m’étais faite des camps de Silésie. Tout ce que je voyais – un vieux hangar de planches, une clôture barbelée où restaient accrochés les lambeaux d’une veste, un épouvantail titubant dans la neige – était un morceau du puzzle qui, assemblé, me restituerait l’image du lieu mystérieux qui avait pour nom *Graz*.

Pendant que la petite foule franchissait les grilles du cimetière à la suite d’Alice, j’étais resté dans la 203, garée sur le parking attenant. Une brume légère flottait encore sur les fonds de Serre. Du mur d’enceinte, couronné de neige, ne dépassaient qu’une coupole coiffée d’une croix brisée et quelques ifs ébouriffés à peine farinés de givre. J’imaginai la dalle renversée dans l’allée, la cavité obscure où les fossoyeurs essayaient de descendre le cercueil – même menuisé aux dimensions d’Alice il était trop grand pour l’embrasure, il fallait l’incliner et le faire passer de biais, la caisse vacillait dangereusement dans la boucle des cordes, les croquemorts pestaient entre leurs dents, s’interpelaient sans se gêner, ils auront dû forcer pour l’insérer dans le peu d’espace encore disponible dans le caveau. Puis frères et sœurs se sont avancés un à un et ont béni le trou j’imaginai la terre glacée Alice recroquevillée dans sa robe blanche au fond des ténèbres, entendant tout, les poignées de terre frappant le couvercle, les consolations du diacre, les voix familières murmurant des paroles inconnues, Alice enfermée dans l’éternel hiver, ne comprenant pas, saisie d’effroi. L’adolescence est l’âge des cauchemars. L’un d’eux m’a longtemps poursuivi, et parfois me visite encore. Il y avait eu tant de morts dans la famille que les derniers n’avaient droit qu’à un fond de concession, on les faisait entrer de force dans des coffres exigus comme des boîtes à chaussure qu’on enfonçait dans le talus en disloquant les planches pourries où gisaient les précédents ; j’étais couché parmi eux, non loin d’Alice, je l’appelais du fond de ma caisse, elle se taisait cruellement.

La cérémonie avait pris fin brutalement et, les adieux expédiés, chacun s’était précipité dans sa voiture. De retour à Grenoble, mon père avait repris le jeu, que je m’étais déjà inconsciemment approprié, et ce fut comme si nos deux vies, un moment réunies dans le nom de *Graz* et dans la mort d’Alice, se séparaient de nouveau. Je redevins cet adolescent étourdi et sans passé qui se disposait à un monde d’où l’épouvante avait disparu.

Gérard Cartier, né en 1949 à Grenoble. Ingénieur (tunnel sous la Manche, liaison Lyon-Turin, etc.). Derniers livres : *Tristan*, poèmes (Obsidiane, 2010) ; *Cabinet de société*, récits (Henry, 2011) ; *Le voyage de Bougainville*, poèmes (L’Amourier, 2015) ; *Du neutrino véloce*, récit (Passage d’encre, 2015). *Le retour de Graz* est un chapitre d’un roman en cours d’écriture (*L’oca nera*).

Françoise Cohen

## L'inconnue de la Pagode

Je ne suis pas adepte des pèlerinages, pourtant, j'ai eu envie, il y a peu de temps, d'en faire un. Ni Jérusalem, ni Saint-Jacques de Compostelle, non, c'est le chemin des écoliers dont il s'agit.

Tout a commencé par une enveloppe reçue trois jours plus tôt, couverte d'une écriture nerveuse, griffonnée à la hâte. À l'intérieur, il y a un petit mot à la calligraphie difficile à déchiffrer, et de surcroît rédigé avec maladresse, dans un français qui me semble hésitant. Je suppose immédiatement que c'est l'œuvre d'un étranger. Mes yeux descendent jusqu'à la signature : Ricardo L ; ce nom ne me dit rien... Le contenu est aussi opaque que le reste. Pour des raisons que je n'arrive pas à démêler, cette personne veut me voir et m'attendra à l'endroit désigné, c'est important. Perplexe, je décide de me rendre tout de même au rendez-vous qui m'est donné. Il faut être un peu folle, je ne crois pas l'être, ou désœuvrée, cela non plus, ou romanesque, ça me ressemble davantage, pour ne pas jeter la lettre au panier et l'oublier aussitôt.

En vérité, quand j'y repense, le lieu du rendez-vous a été déterminant : le cinéma *La Pagode*, 57, rue de Babylone, dans le VII<sup>e</sup> arrondissement. Dire que je connais les lieux est bien en dessous de la réalité. C'est le quartier de mon enfance, et le lycée Victor Duruy qui retint captifs sept ans de ma vie est presque en face. Comme un signal venu du passé, l'idée de refaire le trajet de la maison à l'école surgit aussitôt. Je partirai de mon ancienne adresse : 12, rue de Beaune, près de la Seine et du Quai Voltaire, et j'irai jusqu'à la Pagode, au bout de la rue de Babylone, qui débouche sur le Lycée Victor Duruy, Boulevard des Invalides. Là, peut-être, à la fin du chemin, se résoudra le mystère de la lettre.

Je sais exactement le temps qu'il faut pour aller d'un bout à l'autre de cet itinéraire, ce sont les vingt minutes fatidiques qui me faisaient courir le matin, car j'étais souvent en retard. Je m'élançais avec fougue, trop vite, et devais ralentir bientôt pour reprendre mon souffle, alors, impatiente comme je l'étais, l'esprit plus gros que les muscles, je courais à nouveau sur plusieurs portions du chemin. Mais rien n'y faisait, les vingt minutes étaient incompressibles. Matin et soir, pendant sept ans, combien de trajets cela fait-il ? (Un problème digne de l'école primaire.) Des milliers, en tout cas. Aujourd'hui, je prévois une bonne demi-heure pour flâner à loisir.

12, rue de Beaune... Ces quatre syllabes que je prononce à voix haute, en accentuant le « 12 » et le « Beaune », sont comme le rythme et la mélodie d'une chanson que l'on connaît bien. Un air lointain de « déjà entendu », rassurant, évocateur entre tous, autant que la vue de l'antique porte en bois et fer forgé. C'est là que j'ai habité entre ma septième et ma dix-neuvième année. On raconte que les Mousquetaires du roi vivaient dans cet immeuble, et la petite fille que j'étais s'est souvent plu à imaginer les passages secrets qu'ils auraient parcourus sous la Seine pour rejoindre le palais des Tuileries. À travers les volutes de fer, et au-delà du couloir d'entrée au sol décoré de motifs bleus, mon regard atteint la cour pavée. La porte est fermée et l'interphone en interdit l'entrée,

mais l'imagination y pourvoit et c'est un battant ouvert qui laisse filtrer un monde bruisant, plein de couleurs, qui s'insinue, puis s'impose. Les petites filles ont des nattes, de jolis tabliers, leur mère, une coiffure gonflée par le crêpage. La craie blanche dessine une marelle en crissant sur les pavés, les rires et les voix résonnent en échos.

L'émotion se mêle en moi à une certaine effervescence, car enfin, si le chemin m'est familier, il mène à une grande inconnue. Tout en marchant, j'essaie de me remémorer le contenu de la lettre. Il y est question d'une amie commune, sans autre précision. De qui s'agit-il ? Aucun numéro de téléphone ne figurait, aucun renseignement qui aurait pu satisfaire ma curiosité. Pendant de longues années passées à l'étranger, je n'étais pas revenue dans les rues étroites de ce vieux quartier. À première vue, il y a peu de changement, mais un air nouveau souffle sur ces lieux, chargé de privilège et d'élégance. Un étendard accroché sur le haut de plusieurs boutiques annonce que nous nous trouvons au cœur du *Carré Rive Gauche-Antiquaires et Galeries d'Art-Paris VII*. C'était autrefois un coin obscur, et le facteur confondait souvent la rue de Beaune avec la rue de la Baume. Disparue la mercerie où Monsieur Mac déployait précautionneusement des rouleaux de tissus et de dentelles, ouvrait des boîtes emplies de boutons mats, dorés ou argentés. L'épicier ne coïncera plus son stylo au-dessus de l'oreille, ce qui m'amuse beaucoup, car sa boutique a été remplacée par une chaîne de supérette. À leur place, les antiquaires ont gagné du terrain. Disparus la boucherie, le restaurant *La Chaumière*, et tant d'autres. Ce ne sont plus que des lieux fantômes, vivant uniquement dans la mémoire de certains (un guide d'un genre particulier, dédié aux lieux qui n'existent plus, voilà qui serait amusant. Tandis que je réfléchis à cette idée peu commerciale, mon pèlerinage a bel et bien commencé). Je dépasse la rue de Verneuil, puis la rue de l'Université où se trouvait le bureau de mon père.

Pour rejoindre le salon de thé du cinéma *La Pagode*, lieu exact du rendez-vous, il me suffira de parcourir les rues Montalembert, Sébastien Bottin, traverser le carrefour Bac-Saint-Germain-Raspail, enfiler la rue du Bac que croisent les rues de Grenelle et de Varenne, et, à l'arrivée au *Bon Marché*, tourner rue de Babylone où un seul et interminable mur gris s'étend jusqu'à la rue Vaneau. Ensuite, la rue de Babylone se poursuit, traversée à droite par la rue Barbet de Jouy, puis à gauche par la rue Monsieur, à l'angle de laquelle se tient la fameuse Pagode. Juste après, sur le trottoir d'en face, commence le bâtiment du lycée Victor Duruy, et la rue, tel un fleuve, s'ouvre sur le Boulevard des Invalides où il se jette.

N'importe quelle carte peut l'indiquer, mais la géographie qui m'intéresse est d'un autre ordre, tissée d'impressions. Une chance que j'aie été libre cet après-midi ; a-t-on idée de fixer un rendez-vous sans aucune concertation ni confirmation ? Il ne sait pas si je viens, et d'ailleurs, sera-t-il là ? (À 17h, dans un salon de thé, c'est peut-être un Anglais. Non, Ricardo est un nom espagnol.)

Rue Montalembert, le très chic hôtel du Pont Royal est bien là. Ma tante Elsa y descendait de temps en temps ; elle y passait de très courts séjours, dans la plus petite chambre, la moins onéreuse, cachée sous les toits, mais tenait plus que tout à cette adresse. J'admirais tante Elsa pour sa beauté, sa culture et son caractère bien trempé. Elle avait côtoyé beaucoup d'écrivains célèbres, et, entre autres exploits, repoussé les avances de Saint-Exupéry. On lui avait aussi proposé d'être mannequin chez Dior alors qu'elle s'était présentée avec ses croquis et briguaient un poste de styliste. Elle l'avait très mal pris et avait donc décliné l'offre. Sans compter qu'elle peignait et écrivait aussi. Un



vrai personnage de roman, la tante Elsa ! « *Hôtel littéraire* » annonce désormais l'établissement. Cela est bien connu : Gide, Sartre, Camus, Vian, Duras et bien d'autres le fréquentèrent, inutile de le souligner (sans doute une stratégie de marketing)... Avec tante Elsa, lorsque j'étais jeune fille, nous allions au cinéma *La Pagode*, voir des films d'art et d'essai. Tout m'y ramène. Pure coïncidence ? Pour le savoir, je dois avancer à tout prix. Les souvenirs sont ma boussole, mon GPS interne ; mes pas me guident à travers des noms à la musicalité familière. Tiens, justement, celui-ci est nouveau : la rue « *Gaston Gallimard* » remplace une partie de la rue Sébastien Bottin, siège de la NRF ; peu importe, je dépasse le carrefour Bac-Saint-Germain sans m'y arrêter.

En m'engouffrant rue du Bac, où cohabitent Missions étrangères et boutiques raffinées, je retrouve à peu de choses près la même ambiance. Pendant une bonne partie de mon adolescence, mon cartable en bandoulière, alors que je marchais à vive allure, je jetais un coup d'œil vers le ciel où s'élevait petit à petit la Tour Montparnasse. À chaque rentrée, j'évaluais les progrès du chantier : comme elle avait grandi, la tour ! C'était une bonne distraction matinale. Plus loin, le bâtiment du *Bon Marché* signifiait : courage, tu as fait plus de la moitié du trajet. C'est là que ma mère nous achetait nos blouses d'uniforme, les bleues et les beiges, toutes deux requises par le « *lycée de jeunes filles Victor Duruy* ». Aujourd'hui, c'est un grand magasin de luxe, il n'y a plus de blouses d'uniforme, et d'ailleurs, le lycée qui est mixte maintenant n'en demande plus. Aujourd'hui, le *Bon Marché*, le mal nommé, où tout est très cher (de même que le Pont-Neuf est le plus ancien pont de Paris), est le temple du bon goût et du snobisme « rive gauche ».

Rue de Babylone, il m'arrivait de croiser la haute silhouette d'un homme à la chevelure blanche et au teint mat. Je le revois marchant à grandes enjambées, le regard absent au monde mais présent à ses pensées, vêtu d'une saharienne couleur kaki. Je reconnaissais Romain Gary qui vivait dans le quartier. Depuis que j'avais dévoré *La promesse de l'aube*, il figurait en bonne place dans mon panthéon d'écrivains aimés et admirés. Voilà pourquoi je ressentais un pincement au cœur lorsque cet auteur légendaire faisait irruption sur le chemin de l'école.

Le long mur du couvent des Filles de Charité qui borde la rue de Babylone me semble moins long et moins sinistre qu'autrefois, il faut dire qu'il est troué à présent par l'entrée du jardin public Catherine Labouré. D'un coup d'œil, j'aperçois des jeux pour enfants ; je m'aventure dans les allées et découvre un potager, une tonnelle et des vignes ; je m'y arrêteraï bien mais referme assez vite la parenthèse bucolique car le temps presse. Après la caserne de la Garde républicaine, j'arrive au 57, rue de Babylone, lieu de mon rendez-vous. Voilà *La Pagode*, un petit coin de Japon qu'on ne peut pas rater. L'histoire de sa construction m'a toujours semblée tragi-comique et il est étonnant qu'aucun Feydeau, aucun Labiche ne l'ait transformée en pièce de boulevard. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le directeur du *Bon Marché*, Émile Morin, la fit bâtir spécialement pour sa femme, Amandine, à qui il voulait faire un somptueux cadeau. L'Orient était à la mode, certains des matériaux vinrent spécialement du Japon en bateau. La belle Amandine, ravie, y donna de somptueux bals costumés, jusqu'à ce qu'elle s'en lasse et décide de s'enfuir en Amérique avec l'associé de son mari...

C'est depuis longtemps un cinéma, à l'allure toujours aussi exotique. Le salon de thé où je dois retrouver Ricardo, se trouve dans un minuscule jardin de bambous que l'on voit depuis l'extérieur. Un grand arbre ginkgo, deux lions de bronze et des portes à vitraux

sont quelques-uns des attraits du lieu. Comment vais-je reconnaître l'auteur de la lettre ? Je n'y avais pas encore pensé. À ma montre, il est exactement 17 heures. Il est sûrement arrivé. Je regarde les tables occupées, peu nombreuses, tout autour de moi : un couple, d'un côté, une étudiante, de l'autre, et là, dans un coin, un homme seul qui semble attendre quelqu'un. C'est le portrait vivant de Federico Garcia Lorca, mais avec des tempes grisonnantes. Il pose sa tasse, me regarde, se lève et vient à ma rencontre :

– Francesca N ?

– Oui, c'est moi, vous êtes Ricardo L ?

Le fait qu'il n'ait pas hésité et se soit dirigé vers moi ne me frappe pas aussitôt ; un peu plus tard, je le comprendrai. Pour l'instant, le brouillard peine à se dissiper. Je saisis à moitié les explications de Ricardo N qui ne parle pas beaucoup mieux le français qu'il ne l'écrit. Le cinéma *La Pagode* est au centre de la question, une certaine Paloma aussi. Mais il s'embrouille en essayant de retracer la genèse de l'histoire qu'il veut me raconter. Soudain une petite lumière s'allume dans mon cerveau :

– Paloma, la chanteuse espagnole ?

– Oui, c'est elle ! Je savais bien que vous la connaissiez. Il parle avec un fort accent, en remplaçant les *e* par des *é* et roule fortement les *r*. Vous savez, bien sûr, qu'elle s'est suicidée l'année dernière. Une grande perte.

Il baisse les yeux. Je l'ignorais (pourquoi d'ailleurs l'aurais-je su ?) mais ne le précise pas. J'avais entendu avec plaisir quelques-unes de ses chansons à la radio, rien de plus. Il semble vraiment affecté par la mort de la chanteuse, plus qu'un fan ordinaire, ce qui me fait penser qu'il devait être très proche d'elle.

Je décide de faire avancer un peu les choses et lui propose de continuer la conversation dans sa langue maternelle qui, à n'en pas douter, est l'espagnol et que je parle bien. Il accepte avec soulagement (la suite du dialogue est une traduction). J'arrive enfin à comprendre qu'il est journaliste, qu'il vit à Barcelone, qu'il veut écrire un livre sur la vie de Paloma et que moi, Francesca, je vais sûrement pouvoir l'aider (enfin, c'est ce qu'il dit).

– Moi ? Mais comment ?

La confusion n'est pas due qu'à la langue. Cette conversation ressemble de plus en plus à un emboîtement de poupées russes ; au moment où on croit tenir la dernière, elle s'ouvre pour en laisser apparaître une autre. Je suis à mille lieux d'imaginer ce qui va suivre.

Ricardo sort une photo de la poche de son manteau et me la tend. C'est un tirage ancien, avec la Pagode comme toile de fond. Au premier plan, devant la grille du jardin, se tient une jeune fille à la chevelure brune, habillée à la mode des années 70, qui pose avec un air mélancolique. Et là, derrière ? Il y a deux personnes, prises de trois quarts, qui ont dû s'inviter malgré elles dans le cadrage. J'ajuste mes lunettes et reconnaît l'adolescente aux cheveux courts et au chemisier fleuri, accompagnée d'une femme très élégante. Moi et tante Elsa. Je n'en reviens pas. Ce qui aurait peut-être pu m'éclairer semble obscurcir davantage les choses.

– C'est Paloma, au premier plan, dit Ricardo. Et là, c'est vous, n'est-ce pas ? Vous n'avez pas tellement changé.

Je ne suis pas en mesure d'apprécier le compliment, je le regarde, bouche bée, sans arriver à prononcer un mot, tant ma surprise est grande. Il sort une autre photo. Dans ce deuxième cliché, il n'y a plus que deux personnes, de face au premier plan, facilement identifiables : tante Elsa et moi, se détachant sur le rouge sombre de la Pagode. Cette

fois-ci, nous n'avons pas été photographiées par mégarde et nous sourions.

Un tas d'images se mélangent dans ma tête, je cherche en vain le fin mot l'énigme, il manque encore quelques pièces au puzzle. Par chance, je retrouve l'usage de la parole :

– Je ne connaissais pas cette photo de moi, comment l'avez-vous eue ?

– La personne qui les a prises est le père de Paloma ; je les ai trouvées dans l'album que sa famille a mis à ma disposition pour mon travail. Votre mère est très belle.

– C'est ma tante.

– Il y avait aussi ce bout de papier froissé.

Je lis : « *Francesca N, 12, rue de Beaune, Paris VII<sup>e</sup>* » et reconnais mon écriture. La dernière poupée cache-t-elle un nouveau secret ?

Un souvenir précis, étincelant émerge alors du magma de ma mémoire : ce jour-là, en sortant du cinéma, ma tante et moi, nous avons perturbé sans le vouloir une séance de pose, en passant juste derrière une jeune fille que son père était en train de photographier. Nous nous étions retrouvées une seconde, une de trop, dans le champ de l'objectif. Tante Elsa s'en était excusée et le Monsieur, à fort accent espagnol, avait alors proposé de faire un portrait de nous deux et de nous envoyer plus tard le cliché. C'était inattendu et sympathique, nous avons accepté en riant et une fois la photo prise, j'ai écrit mon adresse sans trop y croire sur le premier papier venu. Je n'ai jamais reçu le cliché et j'avais totalement oublié cette scène jusqu'à maintenant.

Je trouve fascinant que de parfaits inconnus aient une photo de moi dans leur album (bizarre qu'ils ne l'aient pas jetée). Mais que vient-elle faire ici et maintenant ? Je sais au moins comment Ricardo a fait pour me reconnaître. Les questions se bousculent dans ma tête et je les pose dans n'importe quel sens :

– Comment m'avez-vous retrouvée ? Et puis, pourquoi m'avoir recherchée ?

Ricardo explique que Paloma était toujours restée secrète sur ses années de jeunesse, elle n'en parlait jamais et peu de gens avaient pu le renseigner. Il lui manquait des matériaux pour son ouvrage. Je tiens enfin le fil de cette histoire : Ricardo, en découvrant les tirages et mon adresse dans l'album de Paloma s'était imaginé que j'étais une grande amie à elle de cette époque. Le père aurait pu le détromper, mais il n'était plus de ce monde. La suite était simple : sur internet, grâce à un site d'anciens élèves du lycée Victor Duruy, il avait retrouvé ma trace. La lettre que j'avais reçue reposait donc sur un malentendu. Cela, il ne le savait pas encore.

Je caresse les photos, les approche puis les éloigne pour mieux distinguer certains détails. Elles aimantent mon regard. Tante Elsa y est coiffée d'un feutre noire qui cache une partie de son visage. On distingue son nez à la ligne parfaite qu'elle poudrait régulièrement. Sa bouche est bien dessinée et recouverte d'un rouge éclatant. Moi, en plus du chemisier fleuri, je porte un pantalon « pattes d'éléphant ».

Tante Elsa avait disparu trop tôt ; Paloma, cette jeune fille entrevue pendant quelques minutes, aussi. Ces images témoignent d'une époque révolue ; elles ont réapparu par miracle après quarante ans d'enfouissement, rescapées du néant, du grand trou noir du temps dans lequel elles auraient dû rester englouties. Une idée me traverse l'esprit à la vitesse de la lumière : si j'examinais mes propres albums-photos de près, j'y trouverais certainement à l'arrière-plan des gens passés là par hasard, immobilisés par l'objectif de mon appareil photo. Ils ne se doutent pas qu'ils sont restés figés à tout jamais, figurants ou seconds rôles, mais acteurs tout de même de ma propre histoire.



Le thé commandé est arrivé. Je tourne machinalement la cuiller (ce qui m'aide à réfléchir), sans objet, puisque je n'ajoute pas de sucre. Il faut maintenant que je dise la vérité à Ricardo : que je ne connaissais pas Paloma, que je viens de découvrir qui elle était et que ces clichés n'étaient que le fruit du hasard.

Sa déception, comme prévu, est immense ; elle prend même la forme d'une sorte d'accablement. Il ferme les yeux et prend sa tête dans les mains. Qui était Paloma pour lui ? Un amour secret ? À quelle révélation s'attendait-il ?

– Vous n'avez pas fait le voyage depuis Barcelone pour moi toute seule, j'espère ?

Dans un demi-sourire triste, Ricardo répond :

– Pas tout à fait, non. Je dois rencontrer maintenant un cousin de Paloma qui vit rue de Varenne, pas très loin d'ici, je crois.

Il déplie un plan du quartier.

– À quelle hauteur ?

– Du côté du musée Rodin.

Du doigt, je lui montre le chemin par le Boulevard des Invalides. Je lui dois bien ça. Le Musée Rodin, encore un nom qui m'invite à la rêverie... Le jardin du musée jouxte celui du lycée Victor Duruy. C'est, en fait, un seul et même parc divisé par une grille à travers laquelle nous observions souvent ce monde étonnant où vivent des êtres immobiles. Plus tard, je serai émue par les œuvres de Camille Claudel, tellement liées à sa vie, regroupées dans une salle du musée et je me promènerai dans le jardin aux sculptures jusqu'aux abords du lycée.

Ricardo a payé l'addition, malgré mes protestations ; il noue maintenant son écharpe et s'apprête à partir. Il n'y a plus grand-chose à dire. Il me tend une photo, celle où je suis seule avec tante Elsa. Une photo remise avec quarante ans de retard.

La silhouette de Federico Garcia Lorca disparaît au coin du boulevard. Je reste debout, un moment, devant le cinéma. J'ai du mal à quitter cet endroit. Soudain je sursaute car une main a frôlé mon épaule. C'est celle d'un homme, un touriste asiatique, qui me tend son appareil photo. Il me fait comprendre qu'il aimerait que je fasse un portrait de lui et de sa femme. Il pointe aussi son index sur la Pagode pour signifier, j'imagine, qu'il voudrait l'avoir comme arrière-plan (je me dis que ce n'est pourtant pas un bâtiment très exotique pour lui). Tous les deux sourient exagérément derrière leurs lunettes de soleil en attendant que je fixe leur image.

La scène est dégagée, je suis bien placée, tournant le dos au soleil et je me dispose à rendre le service qu'on me demande ; à cet instant précis, un jeune homme en jogging à capuche passe en courant derrière eux, une planche de skate sous le bras. Ils ne s'en sont pas rendu compte, je crois. Mon doigt venait d'appuyer sur le déclencheur.

Françoise Cohen a passé douze années en Argentine, où elle a publié trois ouvrages en espagnol, dont un recueil de nouvelles. Depuis son retour à Paris, plusieurs nouvelles ont paru dans les revues *Brèves* et *Rue Saint Ambroise*, à laquelle elle collabore maintenant. A aussi publié une biographie de l'artiste Emilio Trad (éditions Snoeck).

Éric Pistouley

## Les pauvres de Madrid

*Contes écrits debout dans la rue*

mars 2011

### Histoire de doña Ana, et d'une chapelle

Doña Ana voyait depuis une semaine un homme se pencher dans le bac où les autres jettent leurs vieux papiers. Il disparaissait jusqu'au milieu du dos. On n'y trouve pas que du papier. Comme ce mardi où il a retiré un sac de femme.

L'homme, assez jeune, avait des chaussures en bon état et un pantalon encore propre. Abritée par le reflet de la vitre, doña Ana l'observa démonter le sac et glisser dans son caddie à commissions ce qui pouvait avoir de la valeur : les anses et le fermoir aimanté. Le soir même, elle traversa l'avenue et jeta dans le bac un beau sac qu'elle avait porté du vivant de son premier mari. C'était un authentique *Kelly*, à peine râpé dessous, c'est tout.

Le lendemain, il, le même homme, le trouva mais ne le défit point. Il le glissa dans le caddie et partit en se retournant plusieurs fois.

Au bout de quelques jours, c'était devenu une habitude : doña Ana attendait de voir, – unique consolation à sa vieille existence –, l'air ahuri de l'homme au moment où, d'un fatras d'anciens annuaires et de boîtes à chaussures écrasées, il retirait le sac qu'elle avait jeté quelques heures plus tôt. Un reste d'éducation, pensait-elle, l'empêchait d'ouvrir celui-ci au milieu de la voie publique, et cela la touchait beaucoup.

Après cinquante-quatre sacs – elle n'en garda qu'un pour elle –, soit un peu plus d'un mois et demi, il lui fallut en acheter de nouveaux. De son côté l'homme ne montrait plus cet air ahuri. Il approchait désormais avec un air de respect. Il surveillait cependant derrière lui comme un renard. Parfois aussi il regardait le ciel. Ces attitudes continuaient d'émouvoir doña Ana au point de la faire pleurer. Il passait maintenant à des heures où l'on quitte son travail. Tout chez lui s'était amélioré, on voyait qu'il mangeait à sa faim. Même sans caddie, il continua à venir.

Cette fidélité, qu'est-ce que ça lui plaisait ! Et elle consacra le restant de sa fortune à des sacs magnifiques avec, si l'inspiration y était, quelque bijou muni de son certificat, le nom de l'acheteur laissé en blanc.

L'homme avait créé une entreprise et gagnait déjà beaucoup d'argent. Inquiet quant à l'origine énigmatique de sa fortune, il s'en ouvrit à un frère capucin. Le frère constata la vérité de ses propos en l'accompagnant au conteneur à papier. C'était amusant de voir

cet homme d'affaires en complet veston s'engouffrer dans la gueule sale. « *C'est un signe de Dieu* », lui dit le frère.

Or, celui-ci cherchait depuis longtemps un mécène pour un projet d'hospice. Il n'eut aucune peine à convaincre le nouveau riche d'en financer la construction.

Doña Ana était morte entre-temps. Ils acquirent la propriété que ses héritiers, surpris et amers du peu de liquidités, vendirent au plus vite.

On commença par démolir la maison. Pendant que la façade tombait, l'homme montra du doigt la fenêtre, celle qui donnait sur le conteneur, et d'où il avait naguère eu l'impression que quelqu'un le regardait fouiller dans les ordures. Le moine lui dit que c'est à cet endroit précis que s'élèverait la chapelle de l'institution.

Le mécène eut une pensée, quelque chose d'émouvant qu'il n'entendait pas et il se mit à remercier Dieu, histoire de ne pas pleurer.



### La fin des années de pèlerinage

Il fallait que le manteau tienne. Plus longtemps que le cœur ! L'histoire de Madda était simple et compliquée : sa grande maison aux armoires vides lui avait été retirée. L'argent de la gazinière, qui ne faisait pas partie de l'inventaire, avait servi à acheter le caddie qui la suivait partout.

Madda aimait toujours autant les concerts romantiques et à chaque soirée gratuite – *Piano sacré de Liszt* ce soir-là – elle arrivait à l'*Ateneo* suffisamment en avance afin d'être placée au premier rang à gauche. Ces places au pied de la scène sont peu recherchées car le public est forcé de lever la tête. Ainsi personne ne risquerait de s'attarder sur son col effiloché et son gilet à trous. Le chapeau, ça allait encore. À une ancienne connaissance qui n'avait pu l'éviter en quittant les toilettes du bar : « *Hé, ce ne sont plus mes rides qui font impression désormais !* ». Il est vrai que la peau de ses poignets avait gardé sa lisse douceur.

Mais le manteau : pourvu que le cœur lâche avant ce long manteau de fourrure qui une fois refermé sur elle faisait tout disparaître. Le caddie, elle le récupérerait à la consigne une fois que tous les autres spectateurs seraient partis. Et encore, grâce à la bienveillance du personnel qui l'avait connue jadis quand elle était la reine des concerts payants. Ils la regarderaient s'éloigner vers les rues sombres. Ils la regardaient chaque fois, sans rien dire.

Quand la tourmente de notes des *Cyprès de la Villa d'Este* commença à se lever, elle voulut s'assurer que ses doutes étaient infondés. Cette impression que quelque chose avait lâché dans le manteau, un soutien moins ferme au niveau de l'épaule gauche. Le léger bruit de ses mains en train de longer la doublure de la manche était couvert par le piano. Elle l'avait si souvent écouté, et même joué, qu'elle ne manquait aucune note en

faisant cela. Mais il fallut tout le maintien de son excellente éducation pour ne pas crier dans de telles circonstances : une longue séparation entre deux pans de fourrure, de l'usure, pas réparable !

Alors, sachant qu'il ne restait, compte tenu du jeu preste du pianiste, que quatre minutes et demie avant la fin, elle se livra à fond aux émotions suscitées par cette œuvre, remontant vers ce que des années de pratique assidue avait fini par estomper. Elle frémissait comme elle avait eu frémi la première fois en écoutant Alfred Cortot la jouer devant elle et que ça avait décidé de tout, et même du pire. Elle ne pensait plus à sa carrière, à sa ruine banale, elle ne pensait plus. Elle était avec Liszt comme elle en avait rêvé tout au long de son ancienne vie. Ça paraissait si facile maintenant.

Son abandon ne la trahit pas. À la note antépénultième, son cœur lâcha, sans fracas, d'usure. Sa main gauche cessa de cramponner l'accoudeur, partait, ne lui appartenait plus... et de sentir les mains incroyablement douces de Liszt prendre ses délicats poignets et la conduire en silence au paradis.



### La cigarette du matin

À deux pas du palais royal où il n'y a plus de roi depuis longtemps, Juan se réveille. Au centre du labyrinthe le charme l'a protégé du vent et de l'indiscrétion des gardiens.

La première cigarette, c'est Zelda. Zelda est un surnom pour penser à elle plus facilement. À cette brave dame il n'aurait jamais demandé son vrai nom. Et puis *Zelda* c'est une chanson qui lui paraissait étrange quand il était enfant.

Il est 9 h quand la grille s'ouvre. Zelda remonte les allées en angle droit et parvient enfin au centre du labyrinthe. Elle qui ne fume pas ouvre son paquet de Marlboro, retire la feuille d'aluminium et tend une cigarette à Juan, tête de brume juste sortie du duvet. Juan n'a jamais eu l'idée de réclamer autre chose même si elle a l'air de quelqu'un de bien installé. Comme il l'était lui-même avant, et il n'aurait alors pas aimé qu'on le jugeât en fonction de ses revenus. Un paquet, c'est pas grand-chose lui avait dit... qui ? Au diable le fâcheux ! Le ciel est bleu aujourd'hui. Il aime ce premier matin de printemps qui a la fraîcheur d'une belle journée.

En fumant, il discute avec elle. La fumée fait dans l'air des labyrinthes arrondis où leurs paroles semblent se perdre. Il ne s'est jamais plaint devant elle ; lui-même n'eût pas aimé qu'on se plaignît devant lui. Ils parlent de tout, de la crise bien sûr, comme on en parlerait si on pouvait la voir de loin. Il parle de la grande roseraie où il ira s'asseoir en plein soleil vers midi. Pour le moment il n'y a aucune fleur, aucune couleur. Il aime à scruter cette vie retenue.

Il se souvient combien ce fut dur de dormir dehors au début, c'était un mois de janvier. Les mois, c'est de la fumée maintenant, les mauvais souvenirs finiront bien par s'y perdre. Il profite du présent. De toute façon, tu n'as plus que ça, le présent, lui avait

dit... le même fâcheux.

Il pense que Zelda pense de telles choses et que, par courtoisie, parce que c'est toujours humiliant de s'entendre dire qu'on est un pauvre homme, elle évite le sujet. Et même si elle n'agit ainsi que par prudence égoïste, il accorde beaucoup de prix à cette distance toute bourgeoise qui demeure entre eux. Elle vient pour le plaisir de parler, c'est la plus élevée forme de considération. C'est un trésor qu'il protège, dans le cœur de son cœur. Un peu d'air traverse le jardin, la fumée qu'il vient d'expirer va dans la figure de Zelda. Elle tousse. Il s'excuse. Elle rit. Et pense que la fumée est bonne, qu'elle a traversé son cœur à lui avant d'entrer dans le sien. Ça ressemble à de bien vieilles choses mais elle ne retrouve pas lesquelles.

*L'auteur était à l'Institut français de Madrid  
dans le cadre d'une mission Stendhal*

Éric Pistouley est né en 1961 en Gironde. Professeur de lettres et d'histoire-géographie dans un lycée professionnel. A publié *Une poétique du livre* (Temps qu'il fait, 2003), essai ; *Lettres de Ré* (Temps qu'il fait, 2004), roman épistolaire à une voix inspiré par la *Religieuse portugaise* ; *Maïalen près des étoiles*, blquette (Atlantica, 2008), sous le nom de Per Ekain ; *Les tours de magie de Gérard Macé*, essai (Recours au poème éditeur, 2015). Chroniques littéraires régulières dans la revue numérique *Recours au poème*.

## **Aux dépens de la Compagnie**



Marie Darrieussecq



## Il faut beaucoup aimer les hommes

(POL, 2014)

Loin devant on devinait le chantier. Des bulldozers étaient en train de défricher le bord du fleuve. Des ouvriers posaient des rails, épaules ruisselantes en plein soleil. Kouhouesso voulait un travelling sur l'arrivée du bateau. Les palétuviers arrachés ressemblaient à de grosses araignées mortes, pattes en l'air. On les déblayait, le palétuvier ne sert à rien. Les fromagers, on les débitait en tranches, on en fait du kapok et du contreplaqué. Les acajous occasionnels, on les vendait en grumes. Elle apprenait des mots. Il y avait beaucoup d'arbres sans mots, qui poussaient loin de la langue française : le *bibinga*, disait le piroguier comme on longeait ces monuments. Le *zoubé*, l'*ekan*, l'*alep*, l'*okongbekui*. La greffe n'avait pas pris entre le français et ces formes extravagantes, ces racines volumineuses, cette verticalité tenue. Sauf celui-ci, haut et très courbe, très vert, exubérant : du rotin, ni chaise ni table, du rotin vivant qui plongeait ses palmes dans l'eau. Ici on disait *nlông*. Et Freeboy, un des guides pygmées, portait sur les mêmes arbres d'autres syllabes encore ; on aurait dit, pour un seul arbre, autant de noms qu'il y a de cercles de pousse. La tronçonneuse tranchait : *teck*. Plus lentement : *ébène*. Ça finirait en planches pareil. Les pygmées, eux, on les déplaçait.

(...)

Solange était assise à l'ombre d'un frangipanier, sur une chaise apportée pour elle. Elle se brumisait d'eau. Les pieds de la chaise s'enfonçaient dans le sol. C'était comme une grande sieste. Elle se sentait se végétaliser. Il fallait seulement se méfier des fourmis ; si une colonne de fourmis arrivait, s'écarter de leur chemin. Le sol était de feuilles mortes, parcourues de petits scarabées ; et de lianes vivantes, qu'elle croyait entendre pousser. Par sursauts volontaires, pour secouer la chaleur, elle se décalait dans le compas de l'ombre.

Elle avait des visions de Kouhouesso ; des apparitions, des éclats. Il *travaillait*. Il *réalisait*. Moteur. Ça tourne. Coupez. Elle avait du mal à y croire, du mal à adhérer ; elle était sur un tournage sans jouer. Ne sachant que faire, de ses mains, de ses yeux, de son corps, de ses pensées. Quelque chose flottait, comme de l'air qui fige. Tout vibrait dans les blocs de chaleur. Tout gouttait, une grande transpiration du monde. Ici, à l'Équateur, à la ceinture de la Terre, c'était comme un zona qui faisait lentement le tour, en passant par elle, Solange, sur sa chaise. Une maladie qui au terme de la boucle la détruirait. L'Insect Écran n'y faisait rien : elle se grattait. Des cloques. Kouhouesso semblait insensible aux contingences, il était passé ailleurs, dans la fiction. De temps en temps, elle croisait son regard, elle aurait aimé se lever, l'embrasser devant le monde, mais à la fin de la journée les pieds de la chaise avaient laissé, dans l'humus permanent, des trous fins et profonds comme ceux des crabes-araignées.



Claude Simon

## La chair et l'argent

Il y a dix ans, le 6 juillet 2005, disparaissait Claude Simon. Pour honorer sa mémoire, nous republions un texte peu connu extrait d'un album de photographies prises par le grand romancier et commentées par lui : *Album d'un amateur* (Rommerskirchen, 1988). Cet extrait fait suite à quelques clichés de l'appartement de Dostoïevski (« *De longues années, Dostoïevski a vécu dans le décor à la fois austère et sensuel de cet appartement au salon tapissé de losanges roses et bleus, aux fauteuils d'ébène recouverts de velours lilas ou grenat, aux abat-jour et aux rideaux damassés ornés de franges de pompons....* »). Nos remerciements aux éditions Rommerskirchen, et à Réa Simon, qui nous a autorisés à reproduire l'une des photographies accompagnant le texte. Le titre est de *Secousse*. GC

De même que chez Proust, le domaine de la chair semble chez Dostoïevski lié à l'argent et aux pouvoirs qu'il confère. La Grouchineka appâtée par le contenu de l'enveloppe que lui promet le père de Dimitri ne suit ce dernier chez les Tziganes que lorsqu'il jette l'argent à poignées, le ballet des jeunes beautés autour de Stavroguine ne se déroule que parce qu'il est ou on le croit millionnaire, même chose pour Muichkine, *l'Adolescent* ne désire l'argent que pour posséder la Générale, etc. De même Marcel ne retient Albertine (qui le trompe avec des voyous ou des lesbiennes) qu'à force de présents (il est même question à un moment d'un yacht), le marquis de Saint-Loup épouse Gilberte, fille de Swann le roturier, parce qu'elle lui rappelle Rachel mais ne la choisit parmi d'autres qu'« à fortune égale » (plus tard il comblera Morel de cadeaux et d'argent) ; quant aux grooms qui composent le harem du banquier Nissim Bernard et au bordel pour hommes tenu par Jupien, il va sans dire...

Cela ne signifie pas que l'amour en tant que sentiment ou même passion soit absent de ces marchés. Mais l'argent et ses pouvoirs sont presque toujours associés à la chose sexuelle.

Plus paroxysmique et plus crûment explicité chez Dostoïevski (viol – ou plutôt profanation – de petites filles, suicide de l'une froidement provoqué, attendu, épié, Nastasia Philippovna reprochant à son « protecteur » de l'abandonner non seulement déshonorée mais « excitée », le père et la mère de *l'Adolescent* « rebondissant dans les escaliers » en s'accouplant), aux limites même de la paranoïa, la sexualité suscite un discours métaphysique hanté par le besoin sacrilège de transgression, de péché, de rachat, la question de l'existence ou de la non existence de Dieu et du diable.

Par contre, la sensualité également violente de Proust (son homosexualité voilée) ne semble redouter d'autre sanction que sociale. Si les « hommes-femmes » sont maudits, c'est qu'ils courent un risque mondain. Par ailleurs, cette sexualité omniprésente s'étend (ou se détend, englobe, trouve aussi à s'assouvir ou plutôt à se transcender) à tout le monde sensible, des pommiers en fleurs à la mer en passant par un voyage en chemin de fer, un nuage, un bouquet dans un vase, et surtout à et dans la morphologie, le « corps » même du texte.



L'écriture, chez Dostoïevski, est d'une autre nature. Pour ceux qui, comme moi, ne savent pas le russe et ne connaissent Dostoïevski que par l'intermédiaire de traductions, elle peut sembler, à première vue, plus « intellectuelle » que sensuelle, plus abstraite : peu de descriptions, en effet – exemplaires cependant lorsqu'elles interviennent (les motifs du papier peint de la chambre de Raskolnikov, la petite araignée rouge sur le géranium de la fenêtre par laquelle regarde Stavroguine...). Il est de bon ton de dire, à la suite de Marthe Robert, que Dostoïevski écrivait « mal » ou même (comme je l'ai entendu déclarer avec superbe au cours d'un dîner parisien) « comme un cochon ». Sans parler de l'absurdité qui consiste à croire qu'il peut exister un fond séparable de la forme, et en supposant même que l'écriture de Dostoïevski pressé par ses besoins d'argent soit parfois un peu relâchée, c'est ignorer qu'écrire c'est composer, et que tant dans le détail que dans l'ensemble l'architecture des romans de Dostoïevski est prodigieuse.



Par ailleurs encore, si Proust va jusqu'à évoquer (et curieusement de la part d'un homosexuel, en le présentant comme inesthétique,) le membre de l'homme en érection (*La Prisonnière*), Dostoïevski (sauf dans le court passage où il décrit Nastasia Philippovna poignardée par Rogojine au cours (au paroxysme) d'un coït : « Sur le pied du lit, sur les fauteuils et même par terre étaient jetés en désordre des vêtements, une belle robe de soie blanche, des fleurs, des rubans (...) Au bout du lit, un fouillis de

dentelles blanches laissait passer l'extrémité d'un pied nu qui semblait sculpté dans le marbre et gardait une immobilité effrayante. (...) Tout à coup une mouche s'éveilla, se mit à bourdonner, vola au-dessus du lit et se posa sur le chevet. (...) « J'ai une autre crainte, dit Rogojine, c'est qu'avec cette chaleur étouffante le corps ne dégage de l'odeur. Sens-tu quelque chose ? », Dostoïevski lui, semble vouloir ignorer que ses personnages ont des corps, et il faut faire un effort pour avoir à l'esprit ce qui ne cesse de les hanter, c'est-à-dire que sous-jacents à (ou plutôt moteur, centre de) l'action, dissimulés par leurs rigides bustiers, leurs jupes à crinoline et leurs jupons de dentelles superposées, la douce Lisa, Aglaé ou la générale Ahmakova cachent des seins, des toisons, des vulves : ainsi (je ne sais exactement pourquoi, peut-être à cause de la fourrure au nom oriental [astrakan] ou le nom lui-même de cette femme aux consonances bleu-noir), j'ai toujours imaginé qu'entre les cuisses très blanches de Nastasia Philippovna s'entrouvraient, comme une réplique à la bouche de son visage, de tendres lèvres d'un rose lilas dans la touffeur d'une soyeuse et sombre broussaille.

Rappelons que dans notre douzième *Secousse* nous avons publié des [photographies inédites](#) de Claude Simon.

## **Carte Blanche**

## Enquête

# La fiction et le réel

En coopération avec la *Maison des Écrivains et de la Littérature* (Mél), *Secousse* a réalisé une enquête auprès d'un certain nombre d'écrivains et de critiques, de toutes pratiques et de toutes sensibilités, sur les rapports entre la fiction et le réel :

### ENQUÊTE

Notre époque se méfie de l'imagination. Aux œuvres de fiction (les « romans »), elle préfère les « récits » qui se donnent pour objet la relation de la réalité : récits de vie, confidences intimes, promenades géographiques ou sociologiques, chroniques, enquêtes, etc. Ce qui fonderait la valeur d'une œuvre littéraire, ce serait sa *vérité*. Cette tendance s'accompagne d'un double mouvement de moralisation et d'exhibitionnisme... De ce fait, la fiction paraît suspecte, pour autant qu'elle n'abdique pas devant les faits – réels, vécus, immédiatement repérables. Partagez-vous ce constat ? Y a-t-il des événements, des situations, des sentiments qu'un romancier doit s'interdire – ou peut-il faire fiction de tout ?

*Secousse* et la *Mél* remercient tous les auteurs qui ont accepté de répondre :

Baptiste-Marrey	Jérôme d'Astier	Jean-Yves Laurichesse
Gabriel Bergounioux	Paul de Brancion	Emmanuel Moses
Pierre Bergounioux	René de Ceccaty	Pierre Ouellet
Jean-Jacques Busino	Bernard Desportes	Éric Pessan
Nicole Caligaris	Jean-Philippe Domecq	Bernard Pingaud
Belinda Cannone	Christian Doumet	Yves Ravey
Philippe Claudel	Pierre Drogi	Paul Louis Rossi
Marcel Cohen	Bernard du Boucheron	Pascale Roze
Pascal Commère	Christian Garcin	Anne Serre
Marie Cosnay	Hubert Haddad	Anne Terral
Catherine Cusset	Jacques Jouet	Jean-Philippe Toussaint
Marie Darrieussecq (entretien)	Patrick Kéchichian	Jean-Loup Trassard

**Baptiste-Marrey**

## L'aspect moldave de la chose

La fiction, « construction de l'imagination – opposé à la réalité », (dit assez bêtement *Le Nouveau Petit Robert* (1996)) – j'en suis persuadé depuis toujours, permet en effet « de tout dire » – enfin ce qui est *dicible* à l'espèce humaine, car comment *traduire* avec des mots la mélancolie impalpable d'un *Impromptu* de Schubert ? Dans cette limite, la fiction est riche cependant de promesses extraordinaires pour peu qu'on lui fasse confiance. Ne serait-ce que faire parler, et vivre, et aimer, et mourir une femme quand l'auteur est un homme et, à l'abri de ce masque de découvrir en soi ce qui y était profondément caché (oh Emma Bovary, oh Nastasia Philoppovna !). L'inverse est parfois vrai (cf. Heathcliff) mais, mes consœurs me pardonnent, plus rarement, comme s'il était plus difficile d'échapper à sa complexion féminine.

La fiction permet aussi de faire vivre, et parler et penser des inconnus, croisés brièvement dans un train ou au comptoir d'un bistrot. Ou plus extraordinaire encore, des célébrités, vivantes ou mortes. Ainsi Balzac présentant des personnages (fictifs) de *La Comédie Humaine* à Napoléon la veille de la bataille d'Iéna à portée de canon de l'ennemi, (*Une ténébreuse affaire*). Même moi, modeste, fait parler (revivre ?) Platon<sup>1</sup>, lequel a fait parler, et revivre, dans des dialogues *fictifs*, Socrate qui, sans lui, serait resté un Athénien bavard parmi tant d'autres.

Plus proche de l'auteur, la bienheureuse fiction autorise à la fois de cacher, et d'exprimer, et de se délivrer de nos pires turpitudes (oh Albertine ! oh Charlus !), parfois même de nos actes ou de nos sentiments les plus généreux, les plus altruistes, ce qui est particulièrement inavouable aujourd'hui.

Enfin en notre sombre époque et dans ce pays atteint de sinistrose aigüe, la fiction offre l'avantage prodigieux d'être, encore et toujours, un *jeu* – et pas seulement un *je* (Camus disait que le bonheur d'écrire un roman était de délivrer l'auteur de parler de lui).

Comme mes amis le savent, étant écrivain (non-diplômé, non-universitaire), je suis assez peu théoricien. J'ai donc préféré répondre à votre questionnaire par un exemple. Il m'a été fourni par un ami très proche (qui fréquente comme moi le Cleube Benoît Malon à Pont-sur-Marne dans le 94), Vladimir Kolodenco, d'origine moldave. Il connut assez longtemps la vie difficile des Sans Papiers, les petits boulots obscurs et mal payés ou la traduction anonyme de *samizdats* (tradition slave assez étrangère à nos écrivains plutôt friands de prix littéraires). À ma question, comment un romancier devrait aborder un sujet fortement déconseillé par les éditeurs, et lequel choisir, Vladi me répondit par cet apologue ou cette fable<sup>2</sup>, par ce que je considère en tout cas, à ce jour, comme *une fiction*, c'est-à-dire « une construction opposée à la réalité ». Voici ce qu'a improvisé (?) Vladi, l'ex-Sans-Papiers devant les membres de notre Cleube et que j'ai soigneusement enregistré.

« La spiritualité – comme la religion dont elle est la forme moderne et abâtardie – souffre d'être associée à la morale – une pratique d'autant plus mal considérée qu'outré

sa raingardise, elle n'apporte aucune plus-value financière. Selon les analystes des meilleures agences de notation : la morale est « systémiquement » déficitaire. Je conseillerai donc à notre auteur de renverser le point de vue – qui deviendrait aussitôt « décapant » et « sans-tabou », ce qui est bien le moins que l'on attende d'un écrivain aujourd'hui. Ainsi, il pourrait traiter de la spiritualité comme s'il s'agissait du cannabis, c'est-à-dire d'une substance nocive à la santé et à la société : elle serait révélée dans les caves (comme jadis dans les catacombes), serait surveillée par la brigade des stupés (puisque propre à ruiner l'ardeur à entreprendre), ferait l'objet d'un marché parallèle : exportations illicites de crucifix par la Colombie, éditions clandestines d'Évangiles (sur papier d'emballage), textes revus par des rappeurs, distribués par les dîleurs, alertés par les veilleurs à proximité de lieux de culte surveillés par la police : la spiritualité acquerrait enfin une dimension sulfureuse qui lui manque cruellement, propre à séduire les jeunes et les médias. »

- « Prier comme on fume un joint », dit rêveusement une des participantes de notre Cleube, en dissimulant rapidement la croix en or qu'elle portait autour du cou.
- « Condamné pour trafic illicite d'hosties en bande organisée, cela va bien chercher dans les trois ans de bracelet électronique », s'enflamma une voix masculine.

Je fermis les yeux, *j'imaginai* une nuit d'hiver, des ombres furtives encapuchonnées, certaines même cagoulées, courbées pour traverser en galopant le pont de Villeneuve qui enjambe l'Yonne, sans prendre garde aux gémissements d'un dauphin<sup>3</sup> en train de se noyer ; elles arrivent, ces ombres fugitives, devant le solennel portail (Renaissance) de l'église Notre-Dame (close à cette heure), bifurquent sur la droite et s'engouffrent par un escalier tortueux dans une cave où clignotent, violemment, les néons rouges et verts de la contestation évangélique. Elles ne prennent pas garde, ces malheureuses (c'est toujours des ombres dont je parle) à la voiture banalisée, embusquée sur le parking où deux Inspecteurs des ex-R.G., flashent les arrivants avec un appareil photo à infrarouge. L'un des deux policiers – un chauve au regard torve, le tauquie-wauquie vissé à ses oreilles en feuille de chou – interroge anxieusement la Préfecture de l'Yonne : « Y-a-t-il des événements, des situations, qu'un romancier doit s'interdire, ou peut-il faire fiction de tout ? ». « Reçu 5 sur 5 », grésille une voix dans l'habitacle, « transmis à Mr. le Préfet ».

La vague d'arrestations qui a suivi cette soirée mouvementée (première messe en latin avec communion sous les deux espèces) a été prudemment omise par la presse locale. Seul le communiqué de l'Association Villeneuvienne de Défense de la Laïcité (AVDL) félicitant le Préfet pour son action musclée a été repris par *L'Huma* du 6 décembre dernier. Il peut être consulté sur le blogue de notre association : (saint)-benoît-malon-tout-attaché.fr.

<sup>1</sup> *Le voyage de Platon* (inédit).

<sup>2</sup> « *Récit à base d'imagination (populaire ou artistique)* » – toujours le même Petit Robert : le « ou » me plaît bien.

<sup>3</sup> « *Héritier présomptif d'un homme important* » (toujours le Petit Robert).

Baptiste-Marrey est né en 1928 à Paris. Il a été typographe, metteur en page, secrétaire général du *Centre Dramatique de l'Est* (Strasbourg) puis d'autres centres, employé au Ministère de la Culture, Inspecteur général des spectacles. Auteur d'une dizaine de romans (dont *Le Montreur de Marionnettes*, Fayard, 2002), ainsi que de poèmes, de récits et d'essais.



**Gabriel Bergounioux**

## **Chronique mentale**

La fiction aura toujours bon dos alors qu'il s'agit seulement du choix forcé de l'aveu, la façon dont il demande à être délivré. Le roman n'est qu'un prétexte à l'esquive, un mensonge un peu mieux accepté par ce qu'il flatte en nous du goût de l'énigme, de l'enquête, de la virtuosité qu'il faut, une fois posées les données du problème, pour en différer la solution. Un genre d'exercice à la façon des mots croisés, comme ce qui advient entre la définition et la dénomination, l'attente en plus.

D'autres préfèrent la mise en forme d'un récit, jusqu'à ces séries télévisées « récurrentes », un mot valise entre *recupération*, *éculé* et *rente*, ou, de la même eau, les scénarios de jeux vidéo. De plus subtils se réfugient dans l'autobiographie pour s'y construire un terrier. Les plus obsessionnels, avec esprit de système, déclarent faire science de l'histoire, avouant sans ambages des prédilections secrètes. Les plus téméraires se déclarent ethnologues, les plus inquisiteurs psychologues, ou pire. Tous ceux chez qui ça ne veut rien savoir de ce qu'ils sont s'adonnent au reste. La fiction, elle, se joue dans l'entre-deux.

Passons. La question de l'imagination n'a pas tant d'importance. Elle vient dans ce qu'il faut reconduire indéfiniment pour se méconnaître, se dissimuler mais auprès de qui ? Auprès de celui à qui l'aveu doit être fait, bien sûr. Il n'en veut rien savoir, le père, qu'on dit en camper la figure générique. Pour échapper à ce qui ne peut s'éviter, faire feu de tout bois permet de prolonger l'illusion nécessaire, mais la façon de se dissimuler établit la preuve que nous serons à jamais une certaine manière, si peu originale, si peu singulière, si peu personnelle de nous dérober.

Et après, à quoi bon en écrire ? Comme si le mécanisme des rêves n'avait pas tranché la question, jusque dans l'ignorance où ils nous plongent de nos desseins et de nos intentions. Les songes savent jouer avec les interdits. Ces fictions incongrues qui ne se refusent rien, surtout pas le cauchemar, restent nos maîtres en matière d'invention. En fait de mythologies privées ou collectives, la littérature revient à déclarer comment un de plus a dû s'arranger avec sa condition sociale et ses fantasmagories pour en hasarder auprès des autres la mise en forme où il se compromet. L'affirmation de la vérité a peu à voir avec la reproduction du réel, pas plus avec une sincérité revendiquée. Elle gît dans le ratage des dissimulations. Nous le savons depuis que, tout petits, on nous a pris à mentir.

Gabriel Bergounioux est né en 1954 à Brive. Docteur en linguistique, il enseigne à l'université d'Orléans. Auteur d'essais et de romans dont, récemment, *Doucement* (Champ vallon, 2009), *Mes nippes* (Champ vallon, 2011), *Dominos* (Champ vallon, 2014).

Pierre Bergounioux

## Fictions

Dès l'origine et longtemps, c'est par le biais de fictions que l'humanité alphabétisée a accédé à la forme explicite, approchée de son sens. Le premier récit écrit relate l'équipée d'un roi légendaire d'Uruk, Gilgamesh, aux pays des Eaux-Mortelles et des Hommes-Scorpions. La grande narration occidentale a certainement à voir avec la notation phonétique rationnelle – un caractère pour un son, à tout son, un caractère – inventée par les Grecs au IX<sup>e</sup> siècle. Elle rapporte les exploits de la noblesse foncière achéenne sous les murs de Troie et le retour mouvementé du plus ingénieux de ses représentants dans sa patrie. Le premier texte de la littérature française, qui est *La Chanson de Roland* et date du XI<sup>e</sup> siècle, exalte les vaines prouesses de la chevalerie combattante carolingienne dans la passe de Roncevaux, en 778.

Ces textes reflètent les stades successifs de développement des forces productives et les rapports sociaux correspondants, le despotisme oriental des premiers empires hydrauliques, l'esclavagisme antique, la féodalité naissante. À l'immaturation de la production matérielle font écho des formes fantastiques d'expression. C'est encore la littérature, le roman, « *cette épopée dégradée de la bourgeoisie* », qui décrit l'émergence du capitalisme. Mais à peine s'est-il acquitté de la tâche qui incombait à la littérature depuis le commencement que deux langages inédits surgissent de part et d'autre et lui portent, d'emblée, un ombrage potentiellement mortel.

Le premier, à gauche, si l'on peut dire, c'est le matérialisme historique et dialectique. Il se donne lui-même pour l'écho, dans l'ordre de la pensée, de l'essor prométhéen du travail, affranchi enfin des entraves et des chaînes dont l'avaient chargé les formations économiques et sociales antérieures. Il rapporte l'histoire universelle, et chacun de ses moments, à la lutte pour l'appropriation du surproduit. Il ne se borne pas à interpréter le monde. Il invite ses destinataires, ses lecteurs – les prolétaires – à le changer. La question reste ouverte de savoir si l'apparition, vers la même époque, des sciences sociales est ou non la réponse des sociétés bourgeoises développées à la théorie révolutionnaire que Marx vient de confier à la classe ouvrière. Leurs effets, en tout état de cause, ne sont pas moins préjudiciables à la fiction. Des savants, des chercheurs soumettent la vie des hommes aux mêmes procédés rigoureux de description qu'on applique, depuis la Renaissance, déjà, aux trois règnes animal, végétal et minéral. Les écrivains se trouvent brutalement dépossédés de leur monopole expressif, réduits au rang de « *petits prophètes appointés par l'État* » (Weber) ou de « *petits producteurs de mythologies privées* » (Bourdieu).

Et pourtant, le fait est là. Il s'imprime, bon an mal an, des dizaines de milliers de romans quand le genre est formellement mort depuis plus d'un siècle et demi. Alors ? Alors, il s'éternise avec les rapports de production capitalistes dont il fut l'expression historique comme la tragédie et l'ode au roi, l'oraison funèbre et le sonnet, celle de la société d'Ancien Régime. Il y a peut-être une autre raison à sa fortune persistante, anachronique, qui est le niveau de l'instruction générale. Elle correspond, aujourd'hui, au baccalauréat après avoir stagné, longtemps, à la hauteur du Certificat d'Études



Primaires. L'avancée, qui résulte du besoin de main d'œuvre qualifiée dans un contexte de concurrence internationale, a mis l'ensemble de la population de plain-pied avec la littérature, dont les fractions cultivées de la noblesse puis de la bourgeoisie avaient l'usage à peu près exclusif. Quoi de plus naturel ? C'est d'elles, et à elles, que parlaient les livres, leurs vues et leurs usages, leur espérance, leurs visages qu'elles y découvraient, comme en un miroir.

À près de cinquante ans d'ici, un psychanalyste parisien a repris à son compte, mais en la retournant, la définition classique du style : c'est l'homme à qui l'on s'adresse. Comme celui des sciences de la nature, le langage des sciences sociales est revêtu d'une difficulté qui est la contrepartie de leur rupture avec les prénotions, le sens commun. Il est le fait d'institutions, d'établissements d'enseignement et de recherche, d'agents spécialement qualifiés, diplômés de l'enseignement supérieur, donc plus ou moins inaccessible à des gens dont les compétences demeurent, majoritairement, celles que procure le second degré et que ratifie le baccalauréat.

Au résultat, et quand les signes affluent, partout, qu'une ère nouvelle a débuté avec le XXI<sup>e</sup> siècle, c'est encore par le biais de livres d'imagination que le gros de la population prend conscience d'elle-même et du monde, dont la littérature constitue le principal vecteur depuis la naissance de l'écriture, en Mésopotamie, vers la fin du quatrième millénaire.

Pierre Bergounioux est né en 1949 à Brive-la-Gaillarde. Normalien, agrégé de lettres modernes, professeur en collège et, dans la dernière période, aux Beaux-Arts de Paris. Aussi sculpteur. Auteur d'une soixantaine d'ouvrages (romans, récits, carnets, essais) dont, récemment, *Carnet de notes. Journal* (Verdier, 2011) et *Exister par deux fois* (Fayard, 2014).

**Jean-Jacques Busino**

## Requiem

Depuis quelque temps le format papier préfère les récits les plus proches possible d'une description journalistique et ce au détriment de la fiction. Cela démontre une méconnaissance du travail d'écriture, car il n'y a aucune réalité. Seule l'imagination rend vivant des personnages de papier. Cet état de fait s'explique par la situation économique, d'une part, et certainement, pour grande part, à cause de ceux qui choisissent ce qui va être publié. Le métier d'éditeur, plus que celui d'écrivain, est en voie de disparition, il n'y a plus besoin d'une maison d'édition, car l'on peut mettre ses textes en ligne et les offrir à la lecture à qui les veut. L'époque est à la recherche de rentabilité et à la suppression des intermédiaires. La connaissance et le savoir-faire se perdent.

Moins les livres se vendent et moins les éditeurs prennent des risques, privilégiant les blogues déjà suivis et les textes censés raconter une tranche de vie. En y réfléchissant, la part du réel et de la fiction est sensiblement la même dans la totalité de mes livres. Seuls les journalistes décident si c'est un récit autobiographique ou une fiction, en fonction de leurs envies, de leurs croyances.

Du moment que je crée des personnages et que je vis à leurs côtés, il n'y a plus de différence entre ces êtres de papiers et mes amis, leurs aventures et mes souvenirs.

D'une façon générale, on peut dire qu'il y a une différence d'appréhension des écrits de la part des francophones et des anglo-saxons. L'Américain lit un manuscrit et est convaincu que ce qu'il y a sur le papier pourrait advenir, au contraire du francophone qui se pose la question de la plausibilité. Comme si une situation sortie du cerveau d'un humain pouvait ne pas survenir. En 1999, on m'a demandé de changer la fin d'un roman, car le détournement d'un avion de ligne par des pirates de l'air saoudiens dans le dessein de crasher l'appareil sur la statue de la liberté, le jour de l'indépendance américaine, n'était pas crédible. Les informations pour créer cette situation étaient partout et il était évident que cela finirait par arriver. Lorsqu'un éditeur américain lit un manuscrit où un tueur fou tue sans motivation, il le publie. Les policiers qui le lisent se disent que, si c'est le cas, la recherche du mobile est totalement inutile et qu'il faut enquêter différemment. Cela fait des années que je me demande si les phénomènes qui agitent les États-Unis sont leur faute – ou si, en Europe, ne pas chercher fait que nous ne voyons pas certains phénomènes. En 2005, la base de données d'Interpol permettait 6 entrées alors que celle du FBI n'avait pas de limites. À partir de plusieurs similitudes dans les meurtres, les Américains se demandent si c'est le fait de la même personne. En Europe, il est possible de commettre un meurtre en Sicile et dans la banlieue de Stuttgart sans risque d'être repéré.

L'Europe est vieillissante et, quand on cherche à conserver le passé, on se méfie de l'imagination et des poètes, car on a peur de l'avenir. Arrivé à la cinquantaine, l'européen moyen se sent bien en imaginant que tout était mieux avant et adore ceux qui lui disent qu'hier était tellement mieux que l'hypothétique demain. Il en arrive même à

détester le convive qui aurait l'outrecuidance de mettre le doigt sur un problème concret ou qui décrit un danger imminent. Il ne manquerait plus que l'on boive des bouteilles hors de prix en parlant d'une société obligée de vivre sur une terre vidée d'abeilles et recouverte de céréales. Les seuls problèmes qu'il tolère lors d'une soirée sont les soucis qui ont été et qui datent de plusieurs décennies. Haïr les musulmans résonne comme la haine des Juifs. C'est rassurant car connu, on en connaît le début et la fin. Imaginer les risques encourus lorsque des fous pêchent à plus de 4 000 mètres de profondeur déclenche des crises d'angoisse, car l'issue est incertaine. Les différents scénarios sont anxiogènes et se marient mal avec des bouteilles qui représentent plusieurs mois de salaire d'un ouvrier chinois.

L'imagination est un levier dangereux, aujourd'hui. Dès la maternelle, un prof s'inquiète d'un élève qui a la capacité à raconter des histoires. En règle générale, on leur demande de se taire. L'imagination, et son corollaire, la parole, sont bannis des établissements scolaires, car il est plus facile de noter un élève qui répète bêtement un texte plutôt que de noter des fictions. Éduqués loin de l'imagination, ils deviennent des adultes apeurés par la fantaisie. Les lectures s'en ressentent. Ils passent de la vie de Napoléon aux récits de Xavier Plinfonds, qui a gravi l'Everest alors qu'il était aveugle. Il est donc parfaitement logique que les rares livres que nos contemporains lisent ne parlent que d'hier, du vécu et de comme il était agréable de vivre dans les années 50, où la France était la France, et l'Italie, l'Italie. On ne parle pas de l'extrême pauvreté et de la présence de mouvements fascistes qui mettaient en danger les jeunes démocraties, on ne raconte que des cartes postales embellies par le souvenir de ses yeux d'enfant. Les rares qui achètent encore des livres préfèrent des comptes rendus historiques à des récits imaginaires.

Bien entendu, la Toscane était sublime, belle, chaude et authentique. Les plages étaient naturelles et les animaux vivaient encore en liberté. Écrite 44 ans plus tard, ma description ne porterait que sur le son des cloches et les curés un peu ivres, certainement pas sur la présence des services secrets américains, terrorisés que l'Italie ne devienne communiste, ou sur l'engagement massif de pédophiles au Vatican. Je sais déjà que les souvenirs nostalgiques feront un livre qui fonctionne, alors que si je décris la présence des policiers parmi les Brigades Rouges et les anarchistes lors de pose de bombes dans les banques, j'aurais un livre que personne ne lira.

Il n'y a pas seulement à l'écrit que l'imagination dérange. Même lors de discussions, celui qui a le malheur d'essayer d'imaginer le monde de demain fera partie de ceux qu'il ne faut plus jamais inviter. Décrire les dangers des Big datas, les dérives des écoutes et des systèmes de flicage massif, parler de ce que les lanceurs d'alertes ont payé de leur confort pour nous mettre en garde, devient un sujet vulgaire, presque une faute, un manque d'éducation.

Une société qui nie l'imaginaire et qui fait taire les personnes capables de se projeter dans l'avenir et d'imaginer le futur va dans le mur, se perd et disparaît.

Jean-Jacques Busino (ou Giacomo Busino) est né en 1965 à Genève de parents italiens. Romancier suisse de langue française, auteur principalement de romans policiers, dont récemment *La Dette du diable* (Rivages/Noir, 1998), *Le Théorème de l'autre* (Rivages/Noir, 2000), *Cancer du Capricorne* (Payot & Rivages, 2010 - Prix Pittard de l'Andelyn), et de livres pour la jeunesse.

**Nicole Caligaris**

## *Les modes...*

Les modes, pour littéraires ou artistiques qu'elles soient, expriment toujours les humeurs de leur temps. Ce qui est désolant pour la littérature, ce n'est pas l'enquête, pourquoi pas l'enquête ?, ce qui est désolant, c'est la conformité, c'est une littérature sans trempe.

Nicole Caligaris est née en 1959. Derniers ouvrages : *Dans la nuit de samedi à dimanche* (Verticales, 2011), *Le paradis entre les jambes* (Verticales, 2013), *Le jour est entré dans la nuit* (éd. François Bourin, 2015).

**Belinda Cannone**

## Imagination créatrice et secrets d'initiés

Il me semble que vous posez deux questions distinctes : d'une part la défiance à l'égard de l'imagination et le goût pour la vérité factuelle ; d'autre part, si je comprends bien, la question de ce qu'il est possible (admissible) de raconter – fût-ce fictionnellement – dans un roman. Sur ce deuxième point, le droit apporte des réponses suffisantes. Le romancier, ni plus ni moins qu'un autre citoyen, doit par exemple respecter la vie privée d'autrui. S'il était exclu du droit commun au nom de je ne sais quel surplomb ou quelle supériorité (le style ?), cela signifierait que son discours est déconnecté du monde réel et dans ce cas il ne pourrait avoir sur lui aucun effet – fâcheuse liberté alors... Du reste, quand vous posez la question rhétorique de ce qu'un romancier devrait éventuellement s'interdire, vous ne pouvez obtenir comme réponse qu'une déclaration unanime en faveur de la liberté d'expression...

M'intéresse plus, dans votre question, la réflexion sur la défiance à l'égard de l'imagination. C'est là un vrai – et très ancien – problème. Sans remonter aux Grecs, à Pascal qui se méfiait de la « *folle du logis* », ou même à Breton qui ne voulait pas « *entrer dans la chambre* », jaune et médiocre, on peut noter que c'est une position récurrente dans l'histoire littéraire. Si l'on survole les décennies récentes, on se rappellera que les années 90 furent marquées par la promotion du roman policier. C'était l'époque où le roman, revenu de loin (de l'opprobre qu'avaient jeté sur lui le Nouveau Roman avec ses multiples interdits – concernant l'intrigue, le personnage, l'anthropomorphisme...), ne s'autorisait la fiction que si elle était jeu manifeste (car « on n'est pas dupe », n'est-ce pas). La fiction à la mode (tolérable), c'était celle du sous-genre le plus codifié de la littérature, le polar (si codifié que des règles avaient même été édictées, *Les vingt règles du roman policier*, S. S. Van Dine, 1928), de sorte qu'on n'avait pas beaucoup à chercher pour savoir comment faire du neuf : il suffisait de pervertir le modèle connu. Le romancier devenait cet habile manipulateur qui démontrait qu'il ne se laissait pas aller à inventer et préférait jouer avec des codes et des références. Je crois qu'aujourd'hui on se souvient à peine de ces pénibles années et de quelques écrivains qui étaient alors au pinacle, dont je préfère taire les noms...

La décennie suivante ne fut pas plus favorable au roman romanesque. Elle promut *ad nauseam* l'autofiction. Qu'était-ce, si ce n'est encore le refus de l'invention, l'entre-deux coupable de qui veut se raconter tout en faisant croire qu'il fictionne *quand même* ? Je me rappelle encore ces critiques élogieuses sur les textes qui « *prenaient le risque de la vérité* »... Curieuse méprise entre *vérité* et *réalité*, qui laisserait croire que le roman n'a rien à voir avec la première.

J'ai l'impression que la tendance actuelle vise à promouvoir le « fait divers » – encore de la réalité bien tangible, encore une forme de refus de la fiction. Au demeurant, on notera que le polar a donné de magnifiques romans, que la veine autobiographique peut s'enorgueillir d'immenses chefs-d'œuvre et que le fait divers occupe depuis longtemps une place de choix dans l'imaginaire des romanciers. Le problème commence quand on prétend en faire l'unique source d'inspiration (c'est-à-dire la mode, en fait), et quand

cela sert à disqualifier, explicitement ou non, l'imagination créatrice.

Alors qu'on me permette de faire l'éloge de l'imagination. En précisant d'abord que moi aussi j'ai écrit deux récits récemment (et sept romans). C'est dire que je n'y suis pas opposée. Simplement ils ont été écrits sous la poussée de la nécessité : ils m'ont permis de traverser deux deuils cruels, celui de toute ma mémoire écrite qui me fut volée, et celui de mon père, si singulier personnage qu'il me semblait intéressant d'en livrer le portrait. Chaque fois, j'ai écrit ces récits parce que je croyais que leur universalité méritait que j'en fisse état. Mais, si l'on me pardonne la provocation, on n'a pas tous les jours la chance d'un deuil sévère et universalisable.

Pourquoi affirmer que la fiction – pure et dure, le roman – est source de vérité ? C'est qu'elle transmet des *secrets d'initiés*. Qu'est-ce ? Par cette expression je désigne ces sentiments-sensations que l'on ne connaît vraiment que si on les a expérimentés, ces choses que nous savons à peu près, intellectuellement, mais que nous ne pouvons pas connaître vraiment tant que nous ne les avons pas vécues. Par exemple, faire l'amour, ou perdre un proche, relèvent de ce type de savoir. Tant qu'on ne l'a pas fait, pas traversé, on ne peut pas savoir (de ce qui s'appelle savoir) de quoi il s'agit. Or la fiction est destinée, précisément, à permettre de traverser des expériences qu'on n'a pas vécues dans la réalité. C'est-à-dire qu'elle produit – et c'est pourquoi je lui accorde tant d'importance dans la formation de la personne – des effets réels. Lisant des histoires, des « feintises », on pleure, on rit, on s'émeut, *réellement*. Dans cette alliance d'une histoire feinte et d'un effet réel, réside pour chacun la possibilité de traverser des secrets d'initiés, et donc de s'approprier la connaissance qu'ils comportent. Et ainsi d'en savoir un peu plus sur ce que la vie ne nous a pas proposé, car bien entendu, nos vies, quelles qu'elles soient, et même passionnantes, sont toujours très limitées et réduites à une mince somme d'expériences concrètes. Grâce à la fiction, nous traversons de multiples expériences autres qui nous enrichissent réellement, comme on s'enrichit de ce qu'on a vécu, d'un savoir non pas seulement intellectuel mais aussi émotionnel.

Qu'importe alors si l'histoire est réelle, vécue par l'auteur ou tirée d'un fait divers ? C'est son effet qui doit l'être. Et comment mieux qu'en sollicitant l'imagination peut-on écrire des histoires qui agissent ?

Belinda Cannone est née en 1958. Enseigne la littérature comparée à l'Université de Caen. Elle a publié des romans, des récits, dont *La Chair du temps*, (Stock, 2012, prix de la Ville de Caen), et des essais, dont *L'Écriture du désir* (Calmann-Lévy, 2000, prix de l'essai de l'Académie Française) et *Le sentiment d'imposture* (Calmann-Lévy, 2005, Grand Prix SGDL). Derniers ouvrages : *Le don du passeur*, récits (Stock, 2013) ; *Nu intérieur*, roman (L'Olivier 2015).

**Philippe Claudel**

## **Le chemin possible**

Je ne suis venu à l'écriture que par et pour la fiction. Celle-ci m'est toujours apparue comme un recadrage extraordinaire de la réalité, une mise au point qui nécessite une focale inaccoutumée et que la majorité des êtres humains n'utilise pas. Si j'emploie ce vocabulaire cinématographique, c'est parce qu'au centre de l'entreprise fictionnelle, la production d'images occupe une place essentielle. Quand j'écris un roman, une nouvelle, je ne fais que créer un tissu d'espace et de temps qui servira de foyer à un ensemble d'images. Ce sont elles les centres nerveux de la fiction. Elles éloignent le lecteur du lieu où il lit, lieu où s'ancre la réalité de son existence, pour l'amener à reconsidérer ce lieu quand, la fiction achevée, il s'y réinstalle.

Lorsque j'ai commencé à publier à la fin des années 90, on m'a fait remarquer que je ne m'inscrivais pas dans un courant dominant alors qui était celui de l'autofiction et des différentes écritures du moi. Il était évident que j'en étais consciemment fort éloigné : seul m'importait le roman en tant qu'outil d'imagination, capable d'étendre et de renouveler sans cesse les géographies fictionnelles, et d'observer en leur sein, par la combinaison de situations purement imaginaires, l'homme à l'œuvre.

C'est sans doute parce que les mythes ont joué un rôle majeur dans la construction de ma personnalité que j'ai tenté de m'inscrire dans le champ littéraire qui en dépend. De livre en livre, j'ai ainsi quitté le lieu du roman réaliste pour inspecter des versants de la littérature qui doivent beaucoup au conte, à la fable, à la parabole, à l'apologue. C'est parce que je voulais donner davantage de liberté à la fiction en l'affranchissant d'un ancrage trop marqué avec l'univers quotidien fréquenté et connu par le lecteur. C'est aussi parce que, dans le même mouvement, je doutais que la forme classique du roman, disons balzacienne pour parler vite, qu'on utilise depuis deux siècles fût encore habile à rendre la complexité du monde qui est le nôtre désormais.

Pour autant, je reste profondément convaincu que la fiction – je n'ai pas dit le roman – est un chemin possible pour dire cette complexité, et j'assiste, attristé par ce phénomène, à une surproduction de textes qui peinent à se détacher du réel, soit qu'ils y adhèrent au sens physique du terme, soit qu'ils le revisitent mais en prenant par rapport à lui un mince et peu fécond recul. Je ne sais si les auteurs des ces textes n'osent plus inventer ou ne peuvent plus inventer. Il me semble que leurs travaux ont tendance à se confondre avec ceux de journalistes, d'historiens, de biographes, d'analystes. Ce brouillage des catégories n'est pas forcément une mauvaise chose, il en sortira peut-être un jour une œuvre forte qui ne sera pas un simple démarquage, mais je dois avouer que pour l'instant je n'ai pas trouvé là de quoi contenter mon appétit.

Philippe Claudel est né en 1962 à Dombasle-sur-Meurthe. A publié des recueils de nouvelles et une douzaine de romans, dont *Les âmes grises* (Stock, 2003, prix Renaudot), *Le Rapport de Brodeck* (Stock, 2007, prix Goncourt des lycéens), et récemment : *Rambétant* (Circa 1924, 2014). Élu à l'Académie Goncourt en 2012. Aussi réalisateur de plusieurs films, dont *Il y a longtemps que je t'aime* (2008, César du meilleur 1<sup>er</sup> film).



Marcel Cohen

## Roman non-fictionnel et fiction du roman

Comment partager votre opinion selon laquelle « *notre époque se méfie de l'imagination* » et préfère les « *récits* » aux œuvres de fiction ? Je ne crois pas non plus, comme vous l'affirmez, que la fiction soit le moins du monde devenue « *suspecte* ». Il me semble que c'est tout le contraire.

Jamais, me semble-t-il, on ne s'est plus volontiers tourné vers celle-ci. Cherche-t-on, sans en être conscient, à rendre à travers elle plus acceptables ce que vous appelez « *la vérité* », et qu'il est peut-être préférable d'appeler les « *réalités* » ? La fiction, en effet, est toujours rassurante dans la mesure où elle est sélective, logique, structurée, et qu'elle a donc un sens. Par ailleurs, elle n'a rien à voir avec un monde imaginaire. Elle tente, au contraire, de nous convaincre qu'elle reflète bien le réel. C'est pourquoi Henri Thomas ne pouvait s'empêcher de voir en elle « *une intention d'égarer*<sup>1</sup>. » Et si ce qu'elle met en scène nous apparaît décidément trop sombre nous pouvons toujours nous dire que ce n'est jamais « que » de la fiction. Quant aux témoins des grands événements du siècle écoulé, y a longtemps qu'ils se sentent « de trop » : personne ne les écoute plus.

Il est vrai que quelques écrivains d'envergure enquêtent sur les pirates au large de la Corne de l'Afrique, sur le drame rwandais, ou évoquent leur propre enfance, ou leur vie sexuelle, avec une rigueur exemplaire. Mais que représente leur production comparée à la fiction ? Ils produisent des « *documents* » et c'est leur grand mérite. Georges Perec voyait dans *L'espèce humaine* de Robert Antelme, qui tentait de cerner au plus près son expérience d'ancien déporté, l'exemple même de ce que peut la littérature lorsqu'elle confine à son exigence la plus haute : trouver une forme et des mots pour une expérience qui, sans elle, resterait de l'ordre de l'informulable, du déjà dit, du cliché, du pathos<sup>2</sup>. Ce travail de dévoilement, c'est exactement ce qu'Hermann Broch appelait « *faire du bon travail* », et non plus du « *beau travail*<sup>3</sup> ». La seule ambition des adeptes du « *beau travail* » est de faire étalage de leur performance. Le « *beau travail* » condamne donc l'écrivain à n'utiliser que des procédés éprouvés. Ce *distinguo* était pour Broch l'exigence éthique incontournable de la modernité. Quant à Sartre, ne voyait-il pas dans la littérature, le lieu de la conscience<sup>4</sup> ?

Avons-nous oublié que les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle, quelle que soit leur tendance (naturaliste ou romantique) ont toujours tenu l'imagination en respect. Ils s'appuyaient sur des faits et des observations aussi précises que possible, et jusqu'à l'obsession dans le cas de Flaubert. À une époque où n'existaient ni la psychanalyse ni les sciences humaines ni même l'histoire telle que nous la concevons aujourd'hui, c'est cette farouche volonté de la littérature de regarder au plus près qui nous a ouvert les yeux. C'est donc une époque où le roman était un outil irremplaçable. Et c'est précisément l'acuité du regard des écrivains qui fut si violemment reproché à nombre d'entre eux, y compris devant les tribunaux.



Aujourd'hui, on a bien des raisons de penser que la fiction nous aveugle au moins autant qu'elle nous ouvre les yeux. Vous invoquez « *la vérité* », mais n'oublions pas qu'un nombre considérable d'anciens combattants de 14-18 ne se sont pas du tout reconnus dans les romans relatant leur expérience. Ils ont souvent eu l'impression d'être floués et trahis par des écrivains utilisant leurs souffrances pour écrire des pages pathétiques depuis l'arrière, et au chaud<sup>5</sup>. À la fin de la Seconde guerre mondiale, Jean Cayrol mettait en garde contre de telles dérives dès son retour des camps, mais sans succès<sup>6</sup>. L'historien américain Raul Hilberg, s'agissant de la déportation des Juifs d'Europe, dénonce la « *manipulation de l'Histoire* » et le « *sabotage* » qu'opère la fiction. Pour Hilberg, la fiction, aujourd'hui, va plus loin encore : elle utilise un « *style pompier équivalant à une dégradation*<sup>7</sup> ». Verlam Chalamov, avec une violence égale, interdisait à quiconque n'a pas personnellement connu le Goulag, le droit d'écrire un seul mot de fiction sur un tel sujet<sup>8</sup>.

Les leçons du passé ont donc été très mal comprises. Que l'écrivain s'appuie, ou non, sur des faits réels ne change rien. Comment défendre, aujourd'hui, un écrivain qui n'a pas de « souffle », pas « d'imagination », qui n'utilise aucun effet de style, n'a pas une « sensibilité à fleur de peau », et aucun goût pour l'emphase et le pathétique ? Ces qualités ont beau évoquer le kitsch le plus suranné et faire sourire, il faut bien reconnaître qu'un tel écrivain est indéfendable, sauf auprès d'un public d'initiés.

Faut-il rappeler qu'au milieu des années 60, Truman Capote (*De sang froid*) défendait aux États-Unis sa théorie du roman non-fictionnel (*non fiction novel*) ? À la même époque Alexander Kluge, en Allemagne, écrivait son *Stalingrad* en n'utilisant que des documents bruts, sans le moindre commentaire personnel. Ni Capote ni Kluge n'étaient les premiers à s'effacer (dans toute la mesure du possible) derrière leur sujet. Mais, chez l'un comme chez l'autre, c'était une volonté farouche et une direction claire. C'était aussi la volonté affichée de tous ceux qui allèrent recueillir les paroles de leurs héros grâce au magnétophone. Oscar Lewis (*Les Enfants de Sanchez*) passa des mois, à enregistrer, jour après jour, les moindres paroles des cinq membres d'une famille pauvre de Mexico vivant entassés dans une seule pièce. Lewis était convaincu de l'inexactitude de toute description romanesque de la pauvreté. On évoqua, à propos de son livre, une nouvelle ère, celle du « *Roman-vérité*<sup>9</sup> ». Comme tout cela semble loin aujourd'hui !

Bien entendu, la fiction gangrène d'autres domaines. Elle s'insinue jusque dans les documents cinématographiques. Non seulement on « colorise » les bandes d'époque pour faire « plus vrai », mais, quand une scène manque, on la fait jouer, sans annonce ni transition, par des acteurs professionnels déguisés en Goebbels ou en Hitler. L'appellation de « docufiction » est d'une franchise qui laisse sans voix.

Un seul exemple : le 6 juin 2014, pour le soixante-dixième anniversaire du Débarquement, Antenne 2 interviewait un ancien GI à l'endroit précis où il avait posé le pied à Omaha Beach, avant d'être blessé au visage. Trente secondes plus tard, avait-on besoin de nous montrer, au même endroit, un acteur professionnel déguisé en GI, le visage barbouillé de sauce tomate ? Le vétéran s'était-il déplacé pour rien depuis les États-Unis ? Ou estimait-on que nous étions, désormais, incapables de comprendre ce qu'il venait de nous expliquer ?

Vous évoquiez la « vérité ». La littérature a toujours quelque chose à voir avec elle, et la fiction aussi. À la condition que cette dernière soit l'instrument le plus approprié pour s'en approcher. Pas le plus équivoque, le moins adapté, et le plus commercial.

- <sup>1</sup> Henri Thomas, *La joie de cette vie* (Gallimard, 1991).
- <sup>2</sup> Georges Perec, *Robert Antelme ou la vérité de la littérature*, dans *Robert Antelme* (Essais et témoignages, Gallimard, 1996),
- <sup>3</sup> Hermann Broch, *Remarques à propos de l'art tape-à-l'œil*, dans *Création littéraire et connaissance* (Gallimard, 1966).
- <sup>4</sup> Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, dans *Situations II* (Gallimard, 1962).
- <sup>5</sup> Charlotte Lacoste, *Séductions du bourreau* (Presses Universitaires de France, 2010).
- <sup>6</sup> Charlotte Lacoste, op. cit.
- <sup>7</sup> Pierre Emmanuel Dauzat, *Holocauste ordinaire* (Bayard, 2007).
- <sup>8</sup> Verlam Chalamov, *Tout ou rien* (Verdier, 1993).
- <sup>9</sup> Voir quatrième de couverture de *Les enfants de Sanchez* (Gallimard, 1964).

Marcel Cohen est né en 1937. Études d'art et de journalisme. Voyages et séjours un peu partout dans le monde comme journaliste. A aussi écrit sur l'art pour des revues, galeries et musées. Auteur d'une vingtaine d'ouvrages, dont récemment *L'homme qui avait peur des livres* (Arfuyen, 2014) et *Le grand paon-de-nuit* (Gallimard, 2014).

Pascal Commère

## On ne lit plus guère Léon-Paul Fargue

Cela fait bien trois fois que je reprends ma réponse. Et tout cela à cause d'une question au cœur de l'enquête, quelque peu insidieuse. À tout le moins sophistiquée. Un peu comme lorsqu'on prêche le faux pour savoir le vrai... Car, enfin, il ne me semble pas, mais pas du tout, que notre époque (ah, l'*époque* !) boude le roman. Il n'y a qu'à se reporter au genre affiché des quelque six cents ouvrages paraissant chaque année en septembre. Certes, nombre de ces « romans » dûment étiquetés entretiennent une relation à la réalité, au vécu. Ce qui n'interdit pas la présence d'une fiction, laquelle, en tant qu'objet, n'existe pas seulement par le recours à l'imagination, mais par un dispositif narratif, de mise en scène, de personnages, de points de vue... D'où elle tire généralement sa dynamique propre, son amplitude. Et du même coup la façon dont le lecteur la reçoit.

Cela ne nous aide pas pour autant à distinguer de manière certaine récits et romans, dans la mesure où un récit, quand bien même il s'attache à des faits réels – mais qui le sait, dès lors qu'ils sont d'ordre privé, voire intime ? –, contient aussi une part de fiction. Je parle ici de récits de création, et non de récits de vie, de mémoires, etc. Il faudrait aussi prendre en compte la volonté de l'auteur (revendiquée ou non, mais qu'on devine), l'ambition dont il témoigne en quelque sorte. Un récit au plus près d'une vie peut atteindre à l'universel, et rejoindre ainsi la grande fiction du monde.

Quant à la vérité d'une œuvre, vaste problème ! Seul le ton, me semble-t-il – la voix, dans le cas d'un récit – est à même de la fonder.

Je ne pense pas par ailleurs que la fiction soit suspecte, pas plus que je ne pense qu'on lui demande de s'appuyer sur des faits vécus ou présentés comme tels. Il me semble même qu'à la différence de la nôtre, et peut-être en relation avec la montée et le succès de la BD, les jeunes générations s'en délectent. Alors qu'on ne lit plus guère Léon-Paul Fargue...

Des choses, maintenant, que le romancier devrait s'interdire...? En principe, aucune. Dans l'absolu, en tout cas. Pour le reste, chacun fait avec sa vérité, ce pour quoi il écrit, ou ce dans quoi il se reconnaît... Avec sa conscience peut-être – est-ce que ça veut dire quelque chose encore ? –, son être profond. Mais c'est aborder là un problème qui, nous rapprochant de la pensée, nous éloigne de la fiction qui, elle, en soi, ne pense pas. Je crains seulement que la réalité – maints événements nous le rappellent chaque jour – ne dépasse parfois la fiction.

Pascal Commère est né en 1951. Poète, prosateur, essayiste. Dernière publication en poésie : *Des laines qui éclairent, une anthologie* (Obsidiane / Le Temps qu'il fait, 2012) ; et en prose : *Noël hiver* (Le temps qu'il fait, 2010). Récemment, un *Petr Kràl* dans la collection *Présence de la poésie* (Éditions des Vanneaux, 2014).

Marie Cosnay

## Une scène

Les gardes boivent les cafés derrière le grillage. Un gars les leur apporte en scooter. C'est la ronde des cafés.

De l'autre côté, les visiteurs attendent, muets.

L'ombre se déplace lentement, ou plutôt le soleil se déplace et transforme, à sa suite, les ombres. Une femme enceinte (Bengladesh) est assise par terre, un peu en retrait. Elle a sorti du sac des croissants au fromage qu'elle distribue aux gamins qui attendent. Des pakistanais, trois afghans, trois congolais.

Elle chante.

Chacun est debout (ombre ou soleil), attend l'ouverture, à ses pieds les courses dans les sacs Lidl.

Le vent qui se lève efface un peu les formes et les énergies immobiles : il faut attendre. Pas un mot.

Le chemin longe le camp et quand on tourne, à gauche, sur la plateforme de la guérite, les chiens aboient. Ils sont jaunes, dressés à aboyer et à se tenir plein soleil plein vent sur la plateforme.

À trente mètres des murs surmontés des barbelés, au milieu des oliviers, un panneau cuivré annonce que la zone est électrifiée.

À peu près à hauteur des chiens, à une centaine de mètres, une minuscule ferme, enclavée, avec vieil homme, poules et petite fille.

Deux ou trois immenses boutiques de banlieue : tout sur les plantes, les semences et les pots pour plantes vertes. Un ophtalmo, une pharmacie et les fameux bistrots qui servent les cafés à la porte du camp des étrangers.

Les gardes boivent leur café. Ils font semblant de ne pas comprendre ni l'anglais ni les gestes internationaux. On ouvre ? C'est l'heure ; même, l'heure est passée.

Une jeep arrive, cul au portail du camp. Le gardien désigne trois personnes : les trois désignés s'installent à l'arrière. Les portières de la voiture n'ouvrent pas de l'intérieur, les allées blanches de poussière (soleil et vent), entre les blocs grillagés sont interdites. Interdit aussi de s'approcher des grilles, de parler, dans sa langue, à un homme qui après qu'il a quitté son pays, tahrib, exil politique, après qu'il a quitté Syrie, Mali, Niger, Congo, Pakistan, Afghanistan, après qu'il a pris en cachette les risques Frontex, les risques garde-frontière et les risques de la mer, est arrivé ici, Europe, où les policiers arrêtent et les gardiens gardent, dans les camps, durées illimitées cet été, six mois dit-on maintenant – pourquoi six mois puisqu'après je pourrai quitter le pays pour un autre, de l'espace Shenghen et je n'ai qu'une hâte quitter le pays, continuer le voyage ?

Deux mille noyés en avril 2015.

Trois minutes de visite, à un mètre du détenu derrière ses grilles. Au préalable, on a étudié le contenu des sacs Lidl et maintenant on écoute la conversation gênée, le monsieur enfermé porte une serviette sur la tête (soleil) et une couverture sur le dos (froid), on écoute sans la comprendre la conversation gênée : trois minutes, c'est fini.

La jeep repart, revient avec son nouveau chargement d'hommes et de femmes visiteurs. C'est un autre block, ici on vide le contenu du sac. On ouvre les paquets de sucre et de

nutella. On vide les paquets et les pots. Le sucre en poudre se répand à terre. On le ramasse, le verse tant bien que mal dans un sac plastique, qu'on noue. Le sac plastique est crevé. Sac dans un autre sac, vert comme le premier. On palpe chaque orange. Les sacs recomposés sont posés sur la table. On fait venir le monsieur.

D'abord il n'est pas là, la poussière des allées aveugle, la longueur infinie de l'allée, et soudain il est là, il paraît. On lui assigne une place, d'une marque au sol : ici. On installe le visiteur à plusieurs mètres de lui. Le policier est au milieu. Parle, parle, Monsieur, par dessus le policier.

Le policier numéro 2 approche. Il a fini de viser le contenu des sacs, de dépiauter, de faire des premiers de nouveaux sacs de sucre, de nutella, le nutella épais colle aux parois du sac vert. Le sucre qui n'en finit pas de se répandre, malgré les deux sacs qui le portent. On pose le tout aux pieds du monsieur prisonnier, qui est tenu de rester là, dans la marque qu'on lui a fixée, il ne faut pas que les corps approchent.

Le monsieur va bouger malgré les gardiens et les interdictions. Il ramasse les sacs ainsi reficelés, les pose sur la table où le gardien s'est affairé à la recherche d'une lame, une lime, on ne sait pas quoi.

*Tu me donnes ça mieux que ça, d'accord ?*

*Tu ne poses pas la nourriture à mes pieds, d'accord ?*

*Ce n'est pas correct, tu fais correctement avec moi et avec la nourriture, d'accord ?*

Le policier obéit.

La visite se termine. Trois minutes. On embarque le monsieur qui porte ses trois sacs dignement. On l'enferme derrière les grilles.

On enferme aussi les jeunes d'Afghanistan.

Salam.

Ils sont partis faire le tahrif, ont fui l'Afghanistan ou les élections de Kabila, ont affronté la mer dans les canots pneumatiques ou les barques puisque l'Evros, qui est à sec l'été et qu'on pouvait passer à pied, est fermé d'un mur.

Le vent se lève violemment, il hisse une sorte de voile qu'il a, porte le bus qui ramène en ville les visiteurs du camp (une heure et demie de bus, une heure et demie d'attente, trois minutes de visite, une heure et demie de bus retour). Le vent se lève violemment, le vent a la voix rauque, il parle tout le temps, s'introduit dans le bus, soulève la robe de cette dame, les loques de ce monsieur à la casquette qui s'endort en serrant son café dans la main gauche et bientôt le café fait comme le vent, il se répand, pousse des cris perçants, soulève le bus, le café se lève violemment, hisse une sorte de voile qu'il a, pauvre homme, dit le café qui suspend son vol.



Je n'aime pas distinguer la chronique du récit. Distinguer la fiction de l'événement réel, vécu, repérable : celui-là n'est vécu (aperçu, interprété) que parce qu'il prend place dans un système préalable de représentations – donc de fictions.

Ce monsieur, rompant la règle du camp de rétention d'Amygdaleza, refuse la nourriture

que les policiers lui ont rendue, après la fouille, irrespectueusement ; prisonnier, soumis à des règles absurdes, ce monsieur pousse un policier à réaliser sa propre impolitesse ou son aptitude à ne pas se comporter en homme devant un homme.

Le moment que j'ai raconté ici est un moment de réalité, un événement vécu et c'est aussi, même si on n'en fait rien, une scène. C'est une scène pour moi qui regarde et c'est une scène pour les autres protagonistes, même si cette scène renvoie chacun de nous à des images préexistantes, des scénarios, des idées et des présupposés différents. Pour chacun d'entre nous, le moment est exemplaire et tout un système de représentations est convoqué. Chez le monsieur qui proteste, le rapport à la nourriture échangée est infiniment signifiant du rapport entre deux êtres humains, pour moi le moment est remarquable parce qu'il inverse, à partir d'un événement qui peut paraître anodin, les fonctions établies – et peut-être ce moment m'évoque-t-il d'autres exemples, fictionnels ou pas, littéraires ou historiques, de renversements, de coups de théâtre.

C'est une scène et ce n'est pas une image, ce n'est pas un cliché. Dans une scène, il y a du temps. On peut ne pas raconter ou on peut raconter, mais si on raconte il y a des personnages, un dialogue, une durée, une ou plusieurs séquences, un ou des moments culminants, des épisodes, un changement, un épilogue.

Une femme, survivante de l'attentat qui a bouleversé le cours de la vie parisienne au mois de janvier 2015, prend soin de venir préciser, deux ou trois jours après l'événement, auprès de journalistes, les paroles qu'elle a livrées immédiatement après la crise et qu'on a simplifiées ou déformées : les tueurs ne m'ont pas dit, dit-elle : « *lis le Coran* » mais « *si je t'épargne tu pourras lire le Coran* ». Elle ne commente rien – il suffit de l'écouter. Dans le premier cas on avait (ou aurait) une image. La grande brutalité, atroce, collée à la sacralité, en tout cas à la présence en direct du texte sacré. Dans le deuxième cas, comme le précise la dessinatrice, on est au cœur d'un récit, réel et atroce. Je t'épargne, et plus tard, au futur, conséquence de la vie qui t'est laissée, tu liras le Coran.

Le moment est à peine vécu, il est violent et saturé d'images violentes, pourtant la dessinatrice survivante recherche déjà la précision de la grammaire, des temps, des rapports logiques entre les actions ; c'est suggérer que tout est racontable. Tout ne doit peut-être pas être raconté (question d'intérêt, de moment, de délicatesse, de nuances) mais tout, à condition de quitter l'image figée, immobile, immobilisante, peut être raconté.

Existe-t-il, le monde des faits bruts, vécus, réels, immédiatement repérables ? Ces mêmes faits (réels, vécus, repérables) ne sont-ils pas déjà, quand on les vit, les saisit, les repère, bien avant que la fiction ne s'en mêle, des faits saisis dans une habitude de récits – c'est à dire repérés et vécus comme des fictions ? Le fait réel ? Le prendre pour ce qu'il est : une histoire, déjà. Et même atroce, même qui rend muet un temps, même qui rend pour de bon muet, une histoire qu'on pourrait raconter.

Quand au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle une jeune fille, presque une enfant, voit apparaître, dans une grotte du Béarn, une image, qu'elle désigne d'un pronom démonstratif, *ceci*, il ne peut que s'agir de la Vierge Marie, image qui domine à ce moment-là les représentations.

Quand cette veuve d'un jour pense à préparer le repas qui va suivre les obsèques de son mari et qu'elle décide, raisonnable, inquiète de conduire dans l'état d'émotion et de fatigue qui est le sien, d'envoyer à sa place chez le traiteur ... son mari, parce qu'il fera ça bien mieux qu'elle, quand cette veuve ne réalise pas tout de suite ce qu'elle vient de dire, nous sommes, récepteurs de cette scène de confusion temporelle, projetés dans une fiction pathétique et cocasse, comique et absurde, où l'espace d'un instant il est possible qu'un homme assiste activement à ses propres obsèques. La fiction ou la science-fiction, en tout cas l'élan qui anime nos récits de fiction ou de science-fiction, anime les faits, les moments vécus, eux-mêmes.

Marie Cosnay, née en 1965 à Bayonne est professeure de lettres classiques, traductrice de textes antiques, et écrivaine. Parmi ses ouvrages : *Villa chagrin* (Verdier, 2006), *Le chemin des amoureux* (Le bruit des autres, 2007), *Trois meurtres* (Cheyne, 2008), *Noces de Mantoue* (Laurence Teper, 2009), *Des métamorphoses* (Cheyne, 2012). Publie également des livres sous la forme numérique chez *Publie.net*.



Catherine Cusset

## De l'exhibition

Vous dites que notre époque se méfie de l'imagination, et qu'aux romans elle préfère les récits qui se donnent pour objet la relation de la réalité.

Quelle réalité?

Vous dites : ce qui fonderait la valeur d'une œuvre littéraire, ce serait sa vérité.

Quelle vérité ?

L'emploi même du conditionnel, « *serait* », implique un soupçon, voire un jugement, confirmé par la phrase suivante: « *Cette tendance s'accompagne d'un double mouvement de moralisation et d'exhibitionnisme...* »

Dès qu'on entend le mot « *exhibitionnisme* », on sait à quoi s'en tenir.

L'exhibitionnisme est une pulsion pathologique qui pousse à montrer ses organes sexuels. C'est un comportement puni par la loi. Par extension, le mot désigne le fait de raconter, sans pudeur, ses actes et sentiments intimes.

J'ai l'impression nette que le mot *autofiction* est devenu en France un mot sale, et qu'en dehors de Serge Doubrovsky, Philippe Villain, Lionel Duroy, Christine Angot, Philippe Forest et Camille Laurens (et encore ! Peut-être certains d'entre eux protesteraient-ils vigoureusement en lisant leur nom), tous les écrivains se défendent d'écrire des autofictions – en prenant le mot *autofiction* dans son sens commun, celui que Doubrovsky lui a donné, d'une œuvre entièrement autobiographique où la seule invention délibérée soit celle du langage<sup>1</sup>. Si l'animateur d'une émission littéraire demande à un écrivain: « Alors, tout est vrai ? C'est une autofiction ? », ce dernier se récrie d'un ton presque indigné: « Absolument pas, c'est un roman. J'ai inventé plein de choses. Ce n'est pas moi. »

Ce qui implique une autre question : quel « moi »? Quel « je »?

Si l'écrivain est sur la défensive, c'est parce que la question posée par l'animateur de l'émission littéraire contient une pointe de sarcasme et même de jugement: « C'est une autofiction, donc vous n'inventez rien, vous vous contentez de raconter votre vie, vous n'avez pas d'imagination, vous vous triturez le nombril, vous êtes narcissique et égocentrique, vous vous exposez et vous exposez les autres sans même leur demander s'ils sont d'accord, vous n'avez aucune pudeur, aucun respect pour la vie privée, vous êtes un exhibitionniste. »

Voilà ce qui me semble en passe de devenir le discours dominant.

Au « je » intime, au réel qui est celui du vécu de l'auteur, s'oppose une autre sorte de réalité : sociale, politique, historique. Celle-là est légitime. Si on s'intéresse à cette réalité-là, cela prouve qu'on a de l'imagination, qu'on sait créer des personnages et une intrigue, et qu'on a compris que son petit moi était limité, sans aucun intérêt. À l'autofiction s'oppose le roman-monde, dont l'auteur sait s'élever au-dessus de ses misérables particularités pour atteindre l'universel, pour plonger l'individu dans la grande Histoire, tellement plus intéressante que nos petites histoires.

Voilà pourquoi tant d'écrivains aujourd'hui recherchent un sujet « historique » susceptible de recueillir la faveur des critiques, du public et des jurés de prix littéraires : la guerre, bien sûr ; la première guerre mondiale, la deuxième encore plus, la guerre d'Indochine, la guerre d'Algérie. Les guerres sont une source inépuisable de « réalité ». Il y en a d'autres : les écrivains sont plus en plus nombreux à s'intéresser aux faits divers et à faire des recherches sur l'internet ou en bibliothèque. Et surtout, ils s'éloignent de leur milieu souvent bourgeois, privilégié, intellectuel, pour s'intéresser à la misère, à d'autres classes sociales, d'autres cultures, d'autres races – à l'autre, mais l'autre ailleurs qu'en eux-mêmes. Seuls ceux qui viennent de cet ailleurs peuvent justifier une écriture où tout est vrai. Notre lecture de la littérature est sociologique. La réalité est forcément celle de l'autre dont on est séparé par le temps, la langue, la race, l'histoire, la culture. Culpabilité de l'homme blanc après des siècles de colonisation, diraient certains.

C'est au nom de cette réalité qu'un écrivain comme Annie Ernaux rejette le mot d'*autofiction*. Autofiction se compose du mot *fiction*, or elle insiste sur le fait qu'elle n'invente rien et fait un travail d'anthropologue quand elle parle de ses parents, de sa vie, et décrit un milieu social différent de celui où elle a migré. Pour moi, l'œuvre d'Annie Ernaux est une œuvre d'autofiction au sens où j'entends ce mot, de par sa quête d'une vérité d'ordre émotionnel, par une écriture dont la puissance est liée à sa capacité de débusquer la conscience de la trahison et le sentiment de culpabilité. Une écriture de l'intime, sans exhibitionnisme, sans aucune complaisance.

Dans un monde de plus en plus politisé, il est difficile de se sentir pertinent quand on est blanc et hétérosexuel, français, qu'on a grandi dans un quartier bourgeois de Paris, fait de bonnes études, manqué de rien, et qu'on n'a eu à se battre que contre soi-même. C'est mon cas. À l'époque de Facebook, d'Instagram, de Whatsapp, des « selfies », du dévoilement permanent de son « self » immédiat, quelle intimité reste-t-il? J'ai la naïveté de croire à la distinction proustienne entre « *moi social* » et « *moi profond* », et c'est tout ce qui m'intéresse en littérature, cette excavation du « *moi profond* » qui n'apparaît que lorsqu'on n'a pas peur de se démasquer, de s'exposer totalement, de s'exhiber soi-même comme l'expérience prouvant une hypothèse, au sens du mot anglais *exhibit*, « pièce à conviction ». Je n'appelle pas ça de l'exhibitionnisme. Ce genre d'écriture est un travail difficile qui demande un effort de concentration aussi intense que celui d'une voyante, la capacité à rentrer en soi et dans son passé en écartant tout ce qui est contingent, superflu, pour retrouver une voix vraie et éviter l'écueil de la complaisance. Comme Proust, encore lui (mais qui d'autre), je crois que « *c'est à la cime du particulier qu'éclôt le général* ».

Je ne voudrais pas apparaître comme une terroriste de l'intime. Pour moi il n'y a pas de division radicale entre *romans* et *récits* ou *autofictions*, mais entre bons et mauvais livres. C'est la sensation de vérité – la vérité d'un engagement, d'une présence, d'un rapport au monde – qui fait que je ne m'ennuie pas en lisant, et je peux avoir cette même sensation en lisant un roman où les personnages se mettent à vivre sur la page : *Le dieu des petits riens* d'Arundhati Roy ou *L'amie prodigieuse* d'Elena Ferrante, pour citer quelques romans contemporains. L'écrivain n'est pas libre de faire ce qu'il veut. Quel que soit le genre du livre qu'il écrit, il est contraint d'en trouver la cohérence et la justesse. J'avais un professeur de latin en khâgne, Monsieur Fortassier, qui entrait dans des colères noires quand il nous entendait trébucher sur nos versions. Il hurlait, nous tournait en ridicule : ce que nous disions n'était pas du français. En français, on ne lève

pas le bras pour poser une question à son professeur, mais la main, imbéciles ! À ses yeux, il n'y avait qu'une façon possible de traduire, et il fallait la trouver. Pour l'écriture, c'est pareil : de la sensation ou de l'idée à la phrase, il n'existe qu'une traduction. Écrire, en fait, c'est réécrire, jusqu'à trouver le mot juste.



Vous demandez aussi s'il y a des événements, des situations, des sentiments qu'un romancier doit s'interdire, ou s'il peut faire fiction de tout.

Il va sans dire que, par *fiction*, j'entends ici simplement écriture, comme Édouard Louis quand il dit de son roman, *En finir avec Eddy Bellegueule*, que tout y est vrai mais que c'est un roman, nécessairement un roman puisque c'est une œuvre écrite, composée, littéraire.

Il n'y a pas de question que j'aie été amenée à me poser davantage ces dernières années : le romancier peut-il faire feu de tout bois ? Peut-on écrire sur tout et sur tout le monde ? Qu'en est-il des tabous, de la vie privée de l'autre, de la fragilité d'autrui ?

Est-il possible de décrire dans un roman l'intérieur d'une chambre à gaz, d'y placer des personnages ? Y a-t-il un lien entre éthique et littérature ?

Peut-on écrire un récit à la première personne sur la mort d'un enfant quand on n'a pas perdu d'enfant, ou sur la déportation quand on n'a pas été déporté ? Peut-on le faire quand on n'a pas d'enfant ou quand on n'est pas juif ? Peut-on reproduire d'un bout à l'autre avec justesse la voix d'un père endeuillé ou d'une déportée ? Est-il possible de tout imaginer ?

Y aura-t-il quelque part une fausse note qui trahira la fabrication, qui révélera que ce livre n'est pas l'œuvre d'un père qui a perdu son enfant ou d'une femme qui a connu les camps ? L'artifice se sentira-t-il, annulant la vérité de ce que le roman décrit ?

Et si je sens cet artifice, si le roman me déplaît ou même me scandalise par sa fausseté, son côté truqué, mais qu'il est plébiscité par un large public, que faut-il penser ?

Qui juge de la littérature ?

Je ne vois pas d'interdit à l'écriture. La seule limite, c'est l'œuvre elle-même. Sa réussite, sa qualité. On peut tout écrire si on peut l'écrire. Y a-t-il des réalités qui résistent, qui défient l'imagination et les mots ? Le plus grand romancier est-il celui qui parvient à tout imaginer, à se mettre dans la tête du bourreau comme de la victime ? Ou qui, au contraire, a la décence de respecter des silences ? Et le succès public est-il la seule aune du jugement ?

Je suis kantienne. Je crois à la conscience. Aucune fable ne me plaît tant que celle des *Habits de l'empereur*. Je veux croire qu'il suffit d'une voix, d'une petite voix d'enfant disant à l'écrivain qu'il est nu – que son livre est faux – pour qu'il sache que c'est vrai. Et qu'il se réveille la nuit en se rappelant cette voix.

La postérité prendra-t-elle la place de l'enfant ? On peut toujours espérer.

De cette limite interne, subjective, on pourrait dire relative, de la *fiction*, il est difficile de juger. Mais il existe aussi une limite externe, réelle, objective : l'autre. L'autre vivant, qui peut refuser de se retrouver dans un livre, l'autre que l'écriture peut détruire. L'autre qui vous quitte ou vous fait un procès. L'écrivain ne vit pas sur une île déserte.

Il y a quelques années, j'ai écrit un roman sur ma belle-mère en essayant de faire d'elle le portrait le plus beau et le plus juste possible tout en respectant la vérité de notre rapport : un roman, car j'ai imaginé son point de vue sur la vie et sur moi. Je le lui ai donné à lire avant sa publication : elle l'a trouvé beau. Je la savais fragile. Je savais que ce livre qui « racontait » toute sa vie l'ébranlerait. Elle s'est suicidée quand le livre a paru. Même s'il serait présomptueux de me croire coupable et de mettre mon livre au centre de sa vie, même si je suis certaine que la force qui l'a poussée à se tuer est la même qui m'a fait écrire le livre, de par la simple coïncidence des dates il m'est impossible de ne pas me sentir responsable.

J'ai écrit un autre livre sur sa mort, sur les années qui l'ont précédée, sur les circonstances qui y ont conduit, sur les scénarios qui l'expliquent, un livre encore plus vrai que mon roman inspiré par elle. Je n'ai pas pu le publier car son fils, mon mari, me l'a interdit, sans l'avoir lu : c'était un sujet trop douloureux pour lui, et privé.

Je suis en train d'écrire un roman sur un ami qui est mort, et dont les proches m'ont dit : « N'écris pas sur lui ».

Je n'ai pas choisi d'écrire le roman sur ma belle-mère, ni le livre sur sa mort, ni ce dernier livre. Je n'ai pas choisi de transgresser l'interdit. Mon désir d'écrire a été plus fort que l'interdit. L'écrivain n'est pas entièrement libre de ce qu'il écrit. Il y a quelque chose qui est comme un appel, qui est le désir de se mettre à sa table chaque matin et d'écrire ça, pas autre chose, parce que c'est ce qu'il y a de plus vivant et de plus fort en soi. En un sens, le livre s'écrit.

Quand j'ai publié mon roman *La haine de la famille*, j'ai eu très peur. Ce livre-là aussi s'était écrit, presque tout seul, de façon organique, à partir d'une simple question : ce que j'avais hérité de mes parents. Je pensais écrire dix ou vingt pages, trois-cents sont venues. J'y disais tout sur ma mère. J'aimais mes parents, je n'avais aucune envie de me brouiller avec eux. J'ai attendu plusieurs années et j'ai réfléchi à une stratégie avant de leur donner le manuscrit à lire. Ils l'ont accepté. J'ai la chance d'avoir une mère sans fragilité et sans tabou, une mère qui aime avant tout la littérature. Elle a défendu mon livre envers et contre tous. Récemment mon neveu, qui a aujourd'hui trente et un ans, qui en avait douze quand j'ai écrit la première version du livre, seize quand je l'ai publié, m'a dit : « *À la place de mon père, je t'aurais fait un procès. Tu as mis sur la place publique tout de ce dont je ne veux pas parler, mon enfance, mes proches !* » Il a été tout aussi choqué de trouver dans mon dernier roman, *Une éducation catholique*, quelques pages sur la mort du bébé que j'ai tenté de réveiller un jour de février 1982, quand j'avais dix-huit ans, et qui serait aujourd'hui son frère aîné – cette mort qui a changé ma vie et mon rapport au réel. Il m'a interdit d'écrire un mot de plus sur sa famille : ou il ne me parlerait plus jamais. Je suis déjà en train de transgresser l'interdit. Sa famille est la mienne. Sa mère est ma sœur et je la porte en moi. Je ne vois pas comment lui obéir ; pourtant je ne veux pas lui faire de peine.

Que dire ? Je ne vois vraiment aucune limite à l'écriture. Toute limite serait une censure. L'œuvre seule est son propre censeur ; seule elle se justifie ou s'accuse. Comme me le disait récemment Christine Angot, écrire des livres vrais, dépouiller les gens de leurs couches de mensonges, c'est leur faire du bien. Ces paroles – sans doute inexactes puisque conservées par la mémoire – m'ont fait du bien. Mais les autres n'ont pas toujours conscience de ce bien-là. L'exposition de la vérité, de tout ce qu'ils ont caché et se sont caché à eux-mêmes, leur fait peur et provoque leur colère. L'écrivain est un être avec une conscience. Il est un être qui dort pour la reposer et qui, parfois, se réveille en

sursaut, ou ne peut plus trouver le sommeil. Pour moi, c'est là qu'est la limite. C'est à l'écrivain de décider s'il peut franchir l'interdit et vivre avec sa conscience. On peut écrire et ne pas publier. Les manuscrits peuvent attendre dans des tiroirs. Le pire crime serait d'écrire un livre faux simplement parce que c'est moins risqué.

*New York. 23 mai 2015*

<sup>1</sup> Le colloque de Cerisy de 2008 sur l'autofiction a montré qu'il existait de nombreuses acceptions du terme, dont certaines faisaient la part belle à la fiction. Voir *Autofictions, colloque de Cerisy*, sous la direction de Claude Burgelin, Isabelle Grell et Roger-Yves Roche (Presses universitaires de Lyon, 2010). Voir aussi Isabelle Grell, *L'autofiction* (Armand Colin, 2014).

Catherine Cusset est née en 1963 à Paris. Vit à New York. Agrégée de lettres classiques. Auteure d'une dizaine de romans dont, récemment, *Un brillant avenir* (Gallimard, 2008, prix Goncourt des lycéens), *New York - Journal d'un cycle* (Mercure de France, 2009), *Indigo* (Gallimard, 2013), *Une éducation catholique* (Gallimard, 2014).



**Marie Darrieussecq**

## Entretien

*avec Anne Segal et Gérard Cartier*

*L'entretien avec Marie Darrieussecq est écoutable sur la [Sonothèque](#) ou à partir de l'icone . Pour cette retranscription, l'entretien a été légèrement amendé.*

*AS : Marie Darrieussecq, merci de nous accorder cet entretien pour le numéro 16 de la revue Secousse. Dans *Il faut beaucoup aimer les hommes*, votre dernier roman, vous dépeignez l'univers d'Hollywood avec un grand souci de véracité, jusqu'à y faire apparaître certaines personnalités de ce milieu. Le roman relate la passion d'une actrice pour un acteur d'origine africaine qui veut filmer *Au cœur des ténèbres* sur les lieux mêmes où se déroule le roman de Conrad. Il s'agit donc, dans les deux cas, d'introduire la fiction à l'intérieur d'un cadre aussi véridique que possible. Comment interpréter cette insistance ?*

*MD : Il me semble que j'ai toujours fait ça. Il y a toujours eu des détails très concrets, très vraisemblables dans mes romans. Dans mon deuxième roman, *Naissance des fantômes* (un roman qui va vers le fantastique), je ne sais pas pourquoi cela avait autant d'importance pour moi, mais il y avait un frigo au début du récit, avec un bout de fromage et des tomates. Et c'était au fond la seule chose stable, connue, qu'avait le personnage de la femme au début du roman, quand son mari disparaît. Mon éditeur me dit que j'écris avec des Tupperware... mais il y a un côté comme ça ; avec des marques même, avec des objets extrêmement familiers, quotidiens, parfois même un peu dérisoires. C'est qu'à partir de là, je peux m'appuyer sur un sol ; tellement banal, qu'il nous est connu à tous (on a tous ses marques, d'acteurs de cinéma par exemple, en tête : George Clooney est au cinéma ce que le Tupperware est à la cuisine). À partir de là, je peux démarrer en racontant exactement ce que je veux, sur un sol connu. C'est très simple.*

### La géographie

*AS : La géographie est très présente dans vos livres, avec une prédilection pour les bords de mer (vous êtes née et avez passé votre jeunesse au pays basque). Lorsque nous avons préparé cet entretien, vous nous avez écrit : « Cette réflexion sur la fiction est en constant mouvement chez moi. Elle se modifie aussi du fait de mes voyages. La géographie réelle et la géographie rêvée, ça m'intéresse beaucoup ». Pourriez-vous préciser ce que vous entendez par là ?*

*MD : La géographie a déjà cet effet de « bien connu » qui est qu'on croit tous savoir certaines choses sur la géographie, sur la forme des continents par exemple. On sait tous que la France a un nez qui s'appelle la Bretagne, un creux... est-ce qu'on sait tous qu'il s'appelle le Golfe de Gascogne ? Est-ce qu'on a tous en tête que le Golfe de Gascogne fait le même creux dans l'Europe que le Golfe de Guinée dans le creux de l'Afrique, par exemple ? Là, ça commence à m'intéresser. Il y a des échos dans le « bien connu », des échos que j'ai envie de donner à voir, que je ne cesse de me laisser découvrir – parce*



que c'est très proche du rêve. Il y a une logique de la tectonique des plaques, peut-être. On voit comment le Brésil s'est séparé du Golfe de Guinée – évidemment, cela ne s'appelait pas comme ça, il n'y avait pas de nom sur ces choses-là. On voit comment Terre-Neuve est entré dans le Golfe de Gascogne. Partir de là me permet de revisiter cette fichue planète avec un certain dynamisme, peut-être, avec une certaine énergie ou un certain désir. Cela me donne envie de raconter des histoires, voilà ! Évidemment, cela me donne aussi envie de voyager, mais tout est lié. Je trouve que l'on sous-estime toujours énormément la géographie. On privilégie l'Histoire en général. Même si aujourd'hui, il y a des essais très intéressants de géohistoire. Il faudrait revenir sur la forme des fleuves comme vecteur de certains événements, par exemple. Je ne sais pas pourquoi cela m'intéresse autant. Peut-être parce que je suis née dans un pays frontalier. Le fait que *là* soit l'Espagne et *là* soit la France m'est apparu comme une pure convention ; qu'ils soient séparés par ce fleuve minuscule qui s'appelle la Bidassoa, que personne ne connaît, avec cette muraille des Pyrénées – mais qui est sans cesse franchissable...

Par exemple, ce qui me paraît le grand événement contemporain, ce qui se passe en ce moment en Méditerranée (cela fait à peu près 20 ans que ça se passe, mais ça s'amplifie), ça se passe sur deux grandes bordures qui sont le Sahara et la Méditerranée, qui peuvent se comparer par bien des aspects. Je crois que c'était Braudel (il faudrait vérifier) qui avait dit que si l'on regarde le Sahara comme une Méditerranée, on comprend beaucoup mieux les choses : parce qu'il est ponctué d'oasis qui sont des îles. Il est en fait traversable, avec un certain nombre de difficultés. Et là, on est avec des êtres humains qui n'ont aucun moyen de traverser ces deux espaces, mais qui le font quand même. Je ne sais pas très bien ce que j'en pense en tant que citoyenne – enfin si, je sais... –, mais ce qui m'intéresse comme romancière, c'est de trouver un chemin pour raconter ça. C'est infernal, je ne sais toujours pas comment je vais faire, mais j'ai quand même des idées... Pour revenir à votre sujet, j'ai besoin de la fiction. Encore une fois, je ne vais pas faire un documentaire. Je me suis beaucoup promenée (parce que j'ai la chance de me promener : j'ai des papiers, j'ai un passeport), je me suis beaucoup promenée en Afrique et j'ai recueilli, un peu partout, la parole des gens qui essaient de se déplacer dans l'espace. Ce qui devrait être un droit humain fondamental. J'ai fait beaucoup d'entretiens, avec des gens très différents ; parce qu'il y a toutes sortes de gens, des migrants pauvres et aussi des migrants riches. Mais je sais que je ne vais pas faire un roman documentaire. Je vais trouver une forme *fictive* pour raconter ça. Je ne sais faire que ça, ou presque. Il m'est arrivé de faire des excursions dans l'autobiographie mais là, la forme qu'il me faut, c'est la fiction ; c'est ce *pas de côté*, je le sais.

AS : *Vous vous nourrissez d'entretiens ? Vous interrogez les gens ? Vous les enregistrez ?*

MD : Non, je prends des notes. Mais c'est plutôt une question de légitimité : je veux être allée voir moi-même. Je veux ne pas me nourrir seulement de ce qu'on trouve dans la presse. On trouve énormément de choses ; surtout que je parle plusieurs langues et que je peux donc aller chercher, dans des Internet différents, des tas de témoignages. Mais c'est une question d'atmosphère, de voir les gens, la façon dont telle personne bouge... enfin, je ne sais pas. J'ai besoin d'aller voir, mais je vais me détacher de tout ça. Je sais le faire. Je ne peux pas vraiment expliquer comment je vais le faire, mais je sais le faire.



## L'absence

GC : *Le thème de la mort, de l'absence, de la privation, est central dans vos romans – et même dans vos traductions. Vous parlez, dans Tom est mort, d'une « maladie de la disparition ». Quant à vos personnages, ils ont souvent une difficulté à habiter leur corps – à commencer bien sûr par l'héroïne de Truismes. Sauriez-vous expliquer ce double tropisme ?*

MD : Tout ce que je sais, c'est qu'il y a toujours soit *trop* de corps, soit *pas assez*, dans mes romans. C'est très difficile d'être à la juste mesure d'un corps qui serait en place, en quelque sorte. Il me semble qu'il y en a un *en place* dans un roman qui s'appelle *Le pays*, où la protagoniste est enceinte. Mais c'est un état un peu particulier du corps. C'est habiter son corps avec une espèce de fluidité... C'est un roman sur le bonheur. Même si, comme tous mes romans, il est hanté par la figure d'un frère mort – et aussi, dans celui-là, d'un frère fou. D'un frère mort petit, qui cherche sa place de mort dans une famille dysfonctionnelle, comme toutes les familles. La famille, pour moi, est une structure qu'on a inventée pour contenir les secrets et les morts. C'est une façon durable de contenir ça, le grand secret, la mort, le sexe, tout ce qu'on cache aux enfants. Ça me pousse à écrire, aussi. Mes romans sont pleins de morts et de disparitions. Je sais aussi qu'ils sont pleins de clichés, au sens où tout ce qui m'intéresse depuis *Truismes* (le titre dit bien ce que cela veut dire), c'est de voir comment les phrases toutes faites glissent sur notre expérience et, en même temps, comment on en a besoin, de ces phrases toutes faites, pour être ensemble. Typiquement, quand un bébé naît, tout le monde dit : « *Oh ! qu'il est mignon !* » ; alors qu'on sait tous qu'ils ne sont pas mignons. On a besoin de ça, pour masquer le scandale de ce surgissement d'un nouvel être humain – en plus, par le vagin d'une femme... Je crois que l'humanité ne s'en est toujours pas remise, du fait qu'on soit tous sortis du vagin d'une femme. Il faut ne pas en parler. Il faut mettre d'autres phrases à la place, et c'est ça, les lieux communs, ça naît là. Et aussi les lieux communs de la mort, bien sûr, l'autre scandale. Peut-être parce que ma famille était particulièrement bouffée par les lieux communs et les silences (comme toutes les familles, mais il y avait quand même chez moi un silence en béton), j'ai eu besoin de trouver d'autres phrases. Enfin, ça m'a rendue écrivaine, c'est sûr.

## L'irrationnel

AS : *Revenons à Truismes. Vous prêtez ces mots à la narratrice : « C'est la rationalité qui perd les hommes, c'est moi qui vous le dis. » Vos romans franchissent parfois les frontières du réalisme – c'est le cas de Truismes et des livres qui l'ont suivi. Votre manière a pu être qualifiée de réalisme fantastique. Vous reconnaissez-vous toujours dans ce terme ? Votre pratique de l'écriture est-elle de l'ordre de l'irrationnel ?*

MD : Irrationnel, oui, sûrement, au sens où je fais très confiance à mon intuition, à mes rêves éveillés (et parfois endormis, d'ailleurs), aux associations d'idées inconscientes. C'est avec ça que j'écris, évidemment. Et par contre avec la rationalité de la langue, la structure, la solidité de la langue française, puisque le hasard géographique a fait que j'écris en français – alors qu'à 15km j'écrivais en espagnol et que, dans un autre monde, j'écrivais en basque. Il se trouve que c'est tombé sur le français, qui est une langue que j'aime sans la sacraliser. Je regarde cette langue comme une boîte à outils. Parfois, elle m'ennuie, cette langue... enfin, je la trouve un peu étroite, je vais pêcher parfois

ailleurs.

Le réalisme fantastique... Je ne m'interdis rien en termes d'échappée narrative. Quand je sens que c'est la place d'un fantôme, il y a un fantôme. C'est ça aussi la magie de l'écriture. Je n'ai pas besoin de demander à un producteur un budget particulier pour faire un effet spécial. L'écriture est quand même un champ de liberté fabuleux. Après *Bref séjour chez les vivants*, j'ai moins eu recours au fantastique – quoique il y en a toujours des touches. Dans *Tom est mort*, j'ai senti que le fantôme serait une facilité, qu'il fallait absolument que cette femme en deuil reste (comme mes parents sont restés) dans le noir absolu de la mort. Qu'il n'y ait pas de consolation, aucune, par l'irrationnel. Il y a des gens, dans ma famille, qui ont essayé de se consoler par l'irrationnel, et d'autres (mais c'est une impasse), par le délire psychotique. Il se trouve que j'ai été élevée par des parents qui étaient dans une espèce de cartésianisme français dévastateur. Il n'y a eu aucune tentative de trouver un « ailleurs », ne serait-ce que dans la foi. Ils n'avaient aucune échappatoire, aucune échappée : le travail, la maison... des gens très banals finalement. Et ça manquait un peu de... de je ne sais pas quoi. En tout cas, j'ai écrit à partir de cette famille-là. Alors, de temps en temps, il y a des fantômes. De temps en temps, il y a des maisons des morts, des hologrammes. J'aime aussi beaucoup décaler mes romans dans le futur très proche. *Truismes*, par exemple, est décalé dans un futur très proche, une dizaine d'années : par exemple, on paie en euros, alors que l'euro n'existait pas encore en 1996 ; il y a aussi Internet, alors qu'Internet balbutiait. Dans d'autres de mes romans, il y a beaucoup d'usages d'hologrammes, alors qu'ils ne sont pas encore au point – et que peut-être, d'ailleurs, on ne s'en servira pas, car peut-être n'est-ce pas si intéressant que ça, les hologrammes ? Mais dans mes romans, il y en a pleins. C'est l'absence-présence.

AS : *En tout cas, dans Truismes, on voit une grande quotidienneté, et du fantastique...*

MD : Oui. Je suis aussi de la génération qui a été nourrie par Spielberg : des maisons extrêmement banales avec des gens qui ouvrent des Tupperware locaux et dans le Tupperware, parfois, il y a... je ne sais pas, je délire déjà !... une tête coupée. Pourquoi pas ? Là, on est plutôt chez Desplechin. J'ai été nourrie par ce cinéma, par les effets spéciaux à l'américaine, et par la très grande inventivité du cinéma français aussi. On se fichait totalement du genre, finalement. *E.T.*, c'est quoi le genre de ce film génial que j'ai vu 25 fois quand j'étais gamine ? C'est également extrêmement quotidien, cet extra-terrestre qui essaie de téléphoner, qui boit de la bière... J'aime beaucoup ça.

### La science

GC : *Vous semblez marquer un intérêt pour la science assez inhabituel chez les romanciers : pour ce qu'on appelait autrefois les sciences naturelles, mais aussi pour des disciplines plus ardues, comme la physique fondamentale, l'astronomie, la mécanique quantique par exemple. Pourquoi ? Est-ce parce qu'elles témoignent du vacillement de la réalité, de l'instabilité des choses – que le monde que nous avons sous les yeux est en partie illusion ?*

MD : Oui. Et il y a des expériences dans ma vie (ne serait-ce que par la drogue, quand j'étais adolescente), où j'ai compris que je n'avais accès qu'à une vision très limitée du monde, qu'à une version du monde. Ensuite, j'ai rencontré des physiciens quantiques dans mes études, à l'École Normale Supérieure, où l'on avait cette chance d'être très

mélangés en termes de spécialités : de la chimie à la littérature, à l'Histoire, etc. Ces jeunes gens, qui avaient 20 ans, qui étudiaient la physique quantique, racontaient que le verre est posé là mais qu'il n'est pas là ; des choses très simples, mais avec beaucoup plus de science que ce que je dis là. Mais ça rejoignait tellement certains de mes fantômes, cette façon de voir les choses... Et ils faisaient des expériences qui étaient à la limite du racontable, parce qu'on avait besoin de passer par des équations, par exemple. Mais justement, je pense qu'il n'y a pas de limites au racontable. Donc j'essayais de parler avec eux, de trouver des images, ça me passionnait. Ensuite, il se trouve qu'érotiquement ça m'a toujours aussi beaucoup passionnée, les scientifiques. J'ai épousé deux fois des scientifiques. Par exemple, ce savoir qu'on a tous, mais qu'on oublie, parce que c'est insupportable : de se dire qu'*en ce moment même*, il y a des super novas qui meurent, qu'il y a des trous noirs, qu'il y a des étoiles... en ce moment-même ! C'est une dimension qui est insupportable. On est obligés de la refouler. De la même façon qu'on refoule nos rêves. Pour moi, ces deux dimensions se rejoignent. On ne pourrait pas vivre si on se rappelait constamment, dans la journée, nos rêves. Donc, j'aime bien faire des rappels de ça dans mes romans. Rappeler aussi (pour moi, c'est exactement du même ordre), l'existence des animaux, *en ce moment même*, sur cette planète. Pas tellement des chats et des chiens, mais du fait qu'en ce moment, dans la forêt vierge au Congo, il y a des éléphants de forêt qui tracent leur chemin, ou des pangolins sous la terre. Ou que dans les fosses, dans le grand rift océanique, il y a des fumeurs noirs, des volcans sous-marins, et qu'il y a une faune autour, translucide, qui supporte des pressions extravagantes, et qui existe *en ce moment même*. C'est ça qui m'intéresse, de replier sans arrêt toutes ces réalités : le Tupperware dans le frigo et le fait qu'en ce moment il y a un pangolin qui creuse, et qui essaie de survivre. La littérature permet ces passerelles. Est-ce que c'est de la fiction ? Justement, je ne suis pas sûre que ce soit de la fiction. C'est du réel. C'est du réel, mais auquel on n'est pas habitués, voilà.

GC : Vous avez une vision du monde qui est elle-même fantastique...

MD : Oui. Ou alors le monde est déjà fantastique.

### L'outil Internet

AS : Dans vos derniers romans, vous vous nourrissez beaucoup de l'actualité. Le fait que nous pouvons avoir aujourd'hui une connaissance approfondie de ce qui se passe aux quatre coins de la planète influence-t-il beaucoup votre travail d'écrivain ?

MD : Oui. Internet est une aide très précieuse. Ça peut être évidemment une gêne, mais qu'on connaît tous dès qu'on est concentrés, puisqu'on est tous dans cette situation étrange, quand même, à laquelle il a fallu s'habituer, que l'outil de travail est aussi une télévision, est aussi un outil d'évasion très puissant. Avant, l'écrivain n'avait que des cahiers ! On a fait un saut technologique qui doit avoir une influence lorsque les écrivains écrivent, je ne sais pas encore exactement laquelle. De même que je ne sais pas exactement comment le téléphone portable influe sur nos histoires amoureuses. J'ai essayé d'écrire pour le comprendre. *Il faut beaucoup aimer les hommes*, c'est un roman sur une fille qui attend des textos : c'est quand même ça, à la base ! Je ne sais pas exactement comment ça modifie les choses, et quand je ne sais pas, j'essaie d'écrire pour comprendre.

Mais pour revenir à la question de l'apport d'Internet, il est constant. J'essaie de trouver un exemple récent. Il est vraiment constant dans le domaine du savoir pur. Je dis des évidences. Je viens de terminer le premier jet d'une biographie d'une peintre qui s'appelle Paula Modersohn-Becker, qui est totalement inconnue en France et que je veux faire connaître. Je suis en train de participer à une exposition qui aura lieu au Musée d'Art Moderne en avril 2016, que j'ai initiée, et j'essaie de raconter la vie de cette femme. La chance de la biographe que je suis devenue très momentanément, c'est que cette peintre a beaucoup correspondu avec Rilke. Mais on a finalement qu'une toute petite quantité des lettres de Rilke traduites en français, ce qui fait que, quand je cherche une nouvelle lettre, je tape quelques mots clés sur Internet et j'ai la lettre dans la langue où elle a été traduite, par exemple en anglais, en espagnol – et évidemment en allemand, que je déchiffre un peu. Vous vous rendez compte, si je devais aller en bibliothèque !

J'ai un autre exemple, presque saugrenu : pour *Il faut beaucoup aimer les hommes*, j'avais envie de me rappeler des sonorités de plusieurs langues du Golfe de Guinée : le Ibo, le Yoruba, etc. Je suis allée sur *You Tube* un peu comme on va pêcher. Au Nigéria, il y a une grande production cinématographique : il y avait, je ne sais pas, des milliers, des milliers de films en ibo et en yoruba ! Et ça, de toute façon, je n'aurais pas pu le trouver – aller à la BNF pour trouver ça... peut-être il y en a-t-il quelques uns... Ça, c'est absolument magique ! Il y a 30 ans, peut-être même 20, il aurait fallu aller dans une agence de voyages pour trouver des renseignements sur le Congo. Maintenant, je peux explorer le Congo depuis Internet... Mais j'ai eu besoin d'y aller, parce que cela ne suffisait pas, bien sûr. Et Internet m'a donné la possibilité de savoir exactement où je voulais aller, dans quel type de forêt, etc. C'est inestimable, tout ça, inestimable. J'ai une crise de Zola en ce moment. Je relis, je lis des Zola que je n'avais jamais lus, des Zola qui ne sont pas *Au bonheur des dames* ou *Germinal*, et tout est en libre accès sur Internet. Je me disais d'ailleurs, quelle maîtrise incroyable a Zola de la narration et du suspense ! Il arrive à donner exactement la bonne information au bon moment pour qu'on tourne les pages, ce sont de formidables « *page-turner* ». Et il n'avait pas de traitement de textes... Alors que moi, maintenant, j'ai toujours la possibilité de bouger les paragraphes. Ça reste un énorme travail, mais ça n'a rien à voir avec le fait de ne pas avoir d'ordinateur. J'ai beaucoup d'admiration pour cette grande épopée de Zola écrite sans ordinateur !

### La fiction et le réel

GC : *L'idée de la Carte Blanche de Secousse est née de la lecture de la dernière partie de Rapport de Police (un essai sur le plagiat en littérature), dans laquelle vous faites une défense éloquent de la fiction. Vous y écrivez : « Le roman, au fond, est perçu par les tenants de la véracité comme un plagiat de l'autobiographie. Comme si la fiction n'était jamais que la copie, ou le masque, d'un texte plus réel qui viendrait d'un je certifié d'origine. » Pourriez-vous développer ce point ? Écrire, même une fiction, n'est-ce pas souvent une manière de parler de soi ?*

MD : Je suis un peu sortie de ces débats qui me paraissent, en fait, assez mesquins avec le recul. Là, je suis dans un grand souffle, où je me moque complètement de ces questions. Parce que le *je* que j'utilise quand j'écris, je ne sais pas qui c'est. C'est moi et ce n'est pas moi. C'est une évidence, en fait. Et par contre, ce que je sais, c'est que j'ai un réservoir de personnages, maintenant, qui s'appelle Clèves : ce village qui date de mon roman *Clèves* (il y a maintenant deux romans qui se passent en partie à Clèves), où

il y a Solange, Rose, Arnaud, Monsieur Bihotz – essentiellement Solange et Rose, et les parents de Solange, les parents de Rose – qui font un village. Je me suis lassée d'inventer des personnages. Je crois que je suis allée au bout. Ce n'est pas exactement que je me sois lassée, c'est que je suis allée au bout du tonneau. Je les ai tirés comme ça, et maintenant ils sont là, sous mes yeux, un peu comme des playmobil... Je le dis très sérieusement. Je pense que quand je jouais aux playmobil, petite, c'était un jeu extrêmement sérieux d'imaginaire, et que déjà se bâtissaient des histoires – que j'écrivais d'ailleurs, en plus. Donc, j'ai maintenant mes playmobil et je n'en inventerai plus d'autres, je pense, pendant un certain temps.

Il est évident que Solange est un alter ego. Solange c'est moi si je n'étais pas devenue écrivain. C'est aussi simple que ça. C'est moi vivant sans l'écriture. Et c'est tellement difficile à imaginer pour moi que je l'écris. Et cela me permet de vivre un nombre considérable de vies à la première personne. Cela ne me pose aucun problème. D'ailleurs, pas à la première personne puisque ni *Clèves* ni *Il faut beaucoup aimer les hommes* ne sont écrits, techniquement, à la première personne. Mais ils sont entièrement focalisés sur Solange, au point que c'est moi.

Donc, je ne me pose plus trop ces questions-là. J'avais été attaquée sur ce point. Cela m'avait paru grotesque qu'on me reproche d'écrire quelque chose que je n'avais pas vécu : d'une certaine façon, je n'en reviens toujours pas. J'ai toujours écrit sans me poser ces questions. Le seul moment strictement autobiographique de mon écriture c'est *Le bébé*. Pour des raisons très techniques qui, en fait, étaient que je n'avais plus la place ni l'espace de me lancer dans cet énorme chantier qu'est un roman, puisque j'avais un bébé sur les bras et que ça m'occupait les mains. Je me rappelle très bien avoir écrit *Le bébé* d'une seule main, en tenant mon enfant de l'autre, sur l'ordinateur, et par très courtes notes, parce que la pulsion d'écrire était toujours là, mais il fallait que je reporte la pulsion romanesque à un peu plus tard. Et ça m'a d'ailleurs beaucoup plu d'écrire ce court livre autobiographique. Mais c'est une sorte d'encart dans ma vie. C'était dû aux circonstances. Les deux bébés suivants, je me suis mieux organisée ! Mais ce premier bébé m'a surprise dans l'énorme temps qu'il demandait ; ce qui est parfaitement normal, mais je ne le savais pas.

### La poésie, le style

GC : Vous avez traduit *Les Tristes et Les Pontiques d'Ovide*, sous le titre *Tristes Pontiques*. Qu'est-ce qui vous a donné envie de réaliser cette traduction ? Quel rapport entretenez-vous avec la poésie ?

MD : Je suis très mauvaise lectrice de poésie. La poésie me demande une patience que je n'ai pas. J'aime immensément les histoires. J'aime en raconter et j'aime en lire. J'aime qu'on m'en raconte. Je lis plusieurs heures par jour, mais j'ai besoin d'être portée par un fil narratif. Et la poésie en manque quand même un peu... Pas toute la poésie. Je lis certains poètes. Je lis Paul Celan, en essayant de trouver les meilleures traductions. Je lis Olivier Cadiot, par exemple ; mais il y a une sorte de fougue narrative dans sa poésie ; et certains autres poètes. Mais je suis mauvaise lectrice de poésie. Il me faut du roman, ou des essais parfois, mais surtout du roman. Que ça raconte quelque chose. Et, par ailleurs, il ne me faut pas que du roman, il me faut du roman poétique. Je ne fais pas trop de différences. Il me faut du roman où le langage soit travaillé. Il me faut du roman qui ne soit pas écrit qu'avec des idées. Ça m'ennuie, ça, tout ce courant des romans à



l'américaine, tous ces gros pavés américains, Jonathan Franzen, Donna Tart... Tous ces récits interminables, sans que je sente (je les lis en anglais, pourtant) que la langue elle-même a été un enjeu fondamental pour l'écrivain. Je cherche une rythmique, une musique, et que chaque mot soit nécessaire dans cette harmonie-là. Il y a souvent une espèce de mollesse dans ces grands romans où les phrases tournent aux clichés, mais sans le génie de Flaubert.

GC : *C'est souvent informe...*

MD : Après, il y a le grand roman américain de la forme, Faulkner. C'est génial ça. Mais Kafka, par exemple, Kafka raconte des histoires sans arrêt ! C'est un narrateur extraordinaire, c'est un conteur ! Le mot est là.

Revenons à Ovide, la poésie... Ovide, c'était des souvenirs de khâgne. J'avais lu quelques lettres d'exil d'Ovide et j'ai voulu les relire, je ne sais plus exactement pourquoi. Et j'ai découvert qu'en librairie elles n'étaient pas très disponibles. Elles étaient disponibles en extrait, ou dans des traductions très érudites et anciennes. Je me suis dit : « *Je vais en traduire quelques unes* ». Et je me suis prise au jeu. Il y avait une langue tellement belle, tellement simple, tellement fluide, très différente de celle des *Métamorphoses* par exemple. Vraiment, une simplicité qui est de l'ordre du cri. Cet homme veut rentrer à Rome ; il veut revoir sa femme. Et il décrit un univers extraordinaire : les confins du monde, les bords du monde connu, où il a été exilé. D'où mon clin d'œil à Lévi-Strauss (*Tristes pontiques, Tristes tropiques*). Parce que c'est un homme qui vient d'une civilisation, la civilisation romaine, et qui tombe dans un endroit qu'il ne comprend absolument pas, où le barbare c'est lui, puisque personne ne parle ni grec ni latin, là où il est arrivé, et que lui ne parle ni sarmate ni gète. Il va s'y mettre, et c'est aussi une aventure humaine incroyable, cette histoire. Il y a 2000 ans ! J'ai fini par aller à l'endroit où il a été exilé, j'ai fait tout le circuit de ces incroyables lettres. Il fallait absolument que je les donne à lire aujourd'hui, dans une langue accessible, une langue un peu délatinisée, un peu moins érudite. Évidemment, ça venait rencontrer mes fantômes. Bien sûr.

GC : *Une question sur le style. Vous avez une prédilection pour la phrase courte. Vos romans progressent généralement par séries de courts paragraphes détachés, parfois hachés. Est-ce parce que le monde ne se donne que par fragments ? Ou cela trahit-il une méfiance de votre part vis-à-vis de tout ce qui pourrait s'apparenter à de la rhétorique ?*

MD : Vous n'êtes pas le premier à me dire que j'écris par phrases courtes, et c'est marrant, parce que je n'ai pas cette sensation. Mais c'est sûrement vrai. Les phrases courtes, ça veut dire quoi ? Si je remplaçais les points par des virgules, par exemple... ça deviendrait des phrases longues ! Dans *Naissance des fantômes*, justement, il me semble que les phrases sont longues mais qu'elles sont ponctuées de parenthèses et de virgules. J'en suis arrivée au *point*, finalement, après plusieurs années. C'est une question de rythme. Je viens du basque, de l'espagnol et du français ; mais, comme j'écris en français, j'ai été très contaminée à l'école par l'alexandrin et l'octosyllabe, qui sont vraiment les formes de la poésie française : des rythmes pairs. Il y a énormément de vers blancs dans mes phrases. Peut-être que je mets un point quand je suis arrivée au bout du vers, tout simplement. C'est pour ça qu'il n'y a pas de différence pour moi entre la poésie et la prose. La différence, elle est vraiment très difficile à définir. Elle est

intéressante, mais je n'y crois pas trop à cette recherche de séparation entre les deux. J'écris avec un rythme très déterminé dans la tête, contre lequel parfois je lutte, mais quand je lutte, évidemment, il est toujours là, il est là en creux.

GC : *C'est un travail de poète...*

MD : Quand j'écris, je fais un travail de poète, au sens où je fais un travail du mot. Raconter des histoires, j'aime beaucoup ça, comme je vous l'ai dit, mais c'est toujours la même histoire, depuis *L'Iliade* et *L'Odyssée*. *L'Iliade* c'est la guerre, *L'Odyssée* c'est l'amour, et en avant, tout est dit ! Simplement, ces histoires, si ce sont toujours les mêmes, elles ne se racontent pas de la même façon en 2015 et à l'époque d'Homère. Ce sont les mêmes, mais pas les mêmes. Ce sont les mêmes mais pas du tout avec la même subjectivité. Pas du tout avec le même sujet, le même *moi*. Le *moi* d'Ovide, par exemple, est très différent du *moi* d'un français d'aujourd'hui. Déjà, c'est un *moi* païen ; c'est un *moi* qui n'est pas judéo-chrétien – un *moi* très intéressant d'ailleurs. Il a un rapport à l'orgueil et à l'humilité qui n'est pas du tout celui des Chrétiens qui viennent après. Donc ce bloc d'Europe, tel que le décrit Ovide, s'est évidemment énormément modifié. Pourtant c'est à la fois la Méditerranée d'Homère et la Méditerranée que traversent les migrants d'aujourd'hui. Ce sont les mêmes histoires, mais pas du tout dans la même chronicité, pas du tout avec les mêmes sujets, et, donc, pas du tout dans le même rythme. Voilà. Il me faut une phrase qui dise ce rythme et cette temporalité aujourd'hui, et ça passe par le style. Ça passe par une subjectivité contemporaine et par un style contemporain.

AS / GC : *Merçi.*

Marie Darrieussecq est née en 1969 à Bayonne. Diplômée de l'École Normale Supérieure, agrégée de lettres modernes. Romancière et psychanalyste. A écrit une quinzaine d'ouvrages depuis *Truismes* (POL, 1996), dont récemment *Clèves* (POL, 2011) et *Il faut beaucoup aimer les hommes* (POL, 2013, prix Médicis). Aussi traductrice de l'anglais (dont *Brouillons d'un baiser* de James Joyce, Gallimard, 2014) et du latin : *Tristes Pontiques* d'Ovide (POL, 2008).



Jérôme d'Astier

## Faut-il faire friction de tout ?

Il me semble que la différence entre la fiction et la relation de faits réels est une affaire de convention. À partir du moment où l'on représente une réalité vécue ou observée, on en fait obligatoirement une interprétation, on construit un discours qui a pour référent cette réalité. Ce discours n'est pas une simple copie, il est une mise en forme selon un point de vue. Ce point de vue est celui d'un sujet qui voit et comprend ce que sa culture, ses préjugés, son idéologie, son idiosyncrasie personnelle lui feront comprendre.

La principale différence entre l'Histoire et la fiction est, me semble-t-il, qu'il y a toujours plusieurs relations d'un fait réel (la bataille de Waterloo par exemple) tandis qu'il n'y en a qu'une (le plus souvent) d'un fait fictif (la mort d'Emma Bovary par exemple), encore que certains personnages fictifs soient l'objet de plusieurs représentations différentes (Don Juan par exemple). Mais à partir du moment où le fait réel n'est plus directement observable, il n'existe plus que dans les relations qui en sont faites. Nous ne saurons jamais rien de plus de la bataille de Waterloo que ce qu'en disent l'ensemble des documents qui la représentent. De même, notre connaissance du personnage fictif (Don Juan ou Emma Bovary) se borne aux relations les concernant. Je ne suis pas loin de penser, comme l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, que l'Histoire est une fiction. Simplement c'est une fiction qui est falsifiable comme dirait Popper. En effet, on peut toujours contester la véracité de telle version de la bataille de Waterloo ou de tel récit autobiographique, mais on ne peut contester la véracité du récit de la mort d'Emma Bovary ou de Don Juan. On pourrait dire, comme le fait Popper à propos de la science, que le récit historique est falsifiable tandis que la fiction ne l'est pas. Si plusieurs personnes représentent la mort de Don Juan de manières différentes, elles ont toutes raison. La fiction nous met à l'abri des contestations et des polémiques.

Elle a un autre avantage c'est qu'elle fait de l'auteur une sorte de propriétaire de son personnage ; du vivant de l'écrivain, du moins, Emma Bovary appartenait à Flaubert. En ce sens, la fiction n'est jamais suspecte et je ne suis pas persuadé qu'elle apparaisse telle de nos jours. C'est plutôt la biographie, l'autobiographie, le récit non fictionnel qui est sujet à caution. Certains auteurs d'ailleurs semblent vouloir s'affranchir des contestations possibles et des polémiques en opposant le droit à la fiction. C'est, d'après ce que j'ai cru comprendre, le cas par exemple de Carrère pour *L'Adversaire* et celui de Haenel pour *Jan Karski*. Si l'on met « roman » sur un texte consacré plus ou moins à une personne « réelle » ou à un fait authentique, alors on ne risque pas, ou on risque moins la suspicion. Donc, je pense que la fiction est moins suspecte que la non-fiction.

Je crois comme votre question le dit que l'intérêt pour cette non-fiction s'est sans doute accru à notre époque. Cela vient peut-être de l'influence des médias et notamment, plus récemment, du développement de la confiance sur internet. C'est peut-être le résultat de l'accentuation de l'individu, de sa valorisation libérale. Mais je ne pense pas que le biographique « *abdique* » devant les faits, comme le dit votre question, puisqu'il me semble toujours une construction d'un fait. Si j'écris une biographie de Lady Diana par

exemple, je vais tenter de livrer ma compréhension de cet être réel. Cette compréhension, je vais la tirer de toutes sortes de documents, mais ces documents eux-mêmes je vais les comprendre, les assimiler, les utiliser, les construire d'une certaine façon à partir de ma culture et ma « *weltanschauung* ».

Enfin pour ce qui est de votre deuxième question, je pense qu'il vaut mieux respecter la vie privée d'autrui et, si j'aime l'exhibitionnisme, je n'aime guère l'exhibition de la vie d'autrui dans des œuvres plus ou moins non-fictionnelles, sauf bien sûr si cet autrui y consent. Je suis assez réticent, voire un peu choqué, de lire parfois dans un récit ou un prétendu roman des interprétations touchant les actions ou les sentiments d'une personne vivante qui n'a pas donné son consentement à celles-ci. Je n'aimerais pas être l'objet d'un récit non-fictionnel, j'aurais l'impression d'être une proie dans la toile de piégeage d'une araignée qui veut la dévorer. Et donc je ne voudrais pas non plus que d'autres soient la proie de cette soie.

Jérôme d'Astier, enseignant, vit à Paris. Il a produit des émissions pour France-Culture. Poète (dans les revues *NRF*, *Les Cahiers d'Arte*) et prosateur. Derniers ouvrages : *Je suis le roi d'un désert* (éd. du Rocher, 2006) ; *Je parlerai de toi à mon ami d'enfance* (Gallimard, coll. Haute Enfance, 2008).

Paul de Brancion

## Stolperstein

Notes de travail

Un romancier doit-il faire fiction ? Depuis longtemps personne ne considère plus que le roman (on ne sait pas ce que c'est, on sait assez bien ce que cela n'est pas) soit un genre séparé du reste. À moins de « gnagnasser » sur les terres du roman traditionnel classique, naturaliste, psychologique, etc. ce qui, somme toute, peut être respectable à sa façon.

La littérature n'est pas une fin en soi (ni une fin en soi). La fiction non plus. C'est une suite d'imprécations aux contours *certain*s vers le dedans de l'être au monde, en ce monde devenu vertigineux à force d'incandescence, et donc *incertain*s vers l'extérieur, de ce fait.

On ne sait plus à quelle loi se vouer, quelle sainteté, à qui ou quoi se fier alors on s'écrie, alors on écrit. Désespérément on appelle, on reconstitue des soubassements, illusoires sans doute, qui permettent simplement – en ce qu'il y a formulation non duplice – d'habiter la terre, d'être encore humain alors qu'on sait bien ce dans quoi on est emporté.

Utopie « imprécative » car elle est impliquée, engagée dans ce qui reste d'existence. Utopie risquée, irritante non dénuée de douceur mais ferme en bouche...

Équation sur vérité / réalité / fiction.

Fiction = (réalité – vérité + équation + Q calories)

Le roman est un genre qui se conçoit de moins en moins comme un « genre » et si l'on se réfère au *marché*, il l'est de plus en plus aujourd'hui. Par opposition, cela semble conduire le roman sérieux, moderne, enfin contemporain, vers ce « livre » à venir que prophétisait Maurice Blanchot...

D'abord sirupeuse arrogance : oublier le réel, enfin l'enfouir au plus profond dans ses manifestations explicites sans truculence excessive, sans quasi...

Il s'agit des détrit<sup>us</sup>, de montagnes d'ordures, la présence du réel, même actuel, ne peut qu'être archéologique.

Sa manifestation est dissimulée

sauf quand la proposition qu'il nous fait s'apparente au symbole déjà mythique.

Y a-t-il censure ou censeur ? Évidemment quand l'*effleurement*, la mise à jour de ce réel se redécouvre, boostée par l'artifice littéraire, excède le simple danger réel

quand la tauromachie est *sur-propulsive* alors suspend le combat.

Parfois, c'est là

l'effleurement de la roche indique le volcan sous-marin, la survenue d'une île en

plein océan.

On (le romancier ou son sosie *fake\**) est comme un guetteur, un chasseur qui tire sur tout ce qui bouge dans l'esprit de « loper » souvent, car sa maladresse est statistiquement prouvée, mais par ailleurs, comme dans *Tintin au Congo*, il tue tout, entasse les gazelles à satiété.

La vérité littéraire n'a pas de consistance réelle. C'est comme le magma ou une sauce surprise ; elle prend ou ne prend pas.

Le réel n'est pas son ingrédient nécessaire ou suffisant, il n'est pas interdit, par ailleurs, de cuisiner avec ses restes.

On peut fonctionner avec tout ce qui bouge dans les soubassements du réel sous les pavés glissants, la plage

plus vraie que vraie.

La vérité demeure en question quelle que soit la fiction et ses facéties, la phrase, les mots, sont ou pas chargés en vérité.

Quelle que soit l'objectivité du réel envisagé, sa *contra-fiction* intrinsèque.

Ça prend une tournure de vérité indépendamment de l'ancrage d'objectivité ou de subjectivité.

C'est du roman !

Ce sont aujourd'hui des fariboles, le roman-roman fatigue le roman.

Le romancier « relateur » de réalité n'a pas forcément grand-chose à faire avec la littérature sauf s'il s'échappe de son objet dans son intention, s'il diverge et se déverse en sa propre immondice.

C'est *la nuit du réel*, lampe tempête qui luit dans l'obscurité de la réalité immanente-rasoir, dont l'obscénité dépasse, de loin, toute la littérature et écrase tous les contours comme une lumière excessive.

Un interrogatoire policier blême

vieillir le réel, le patiner d'oubli, de fausseté étrange, de pauvretés mystérieuses pour le rendre plus vrai, moins nouveau riche, plus traître à lui-même.

L'effacer de soi-même, le rendre vulnérable, objectivement inquiétant, duplice, créer des trous dans son chandail afin d'y distinguer le firmament.

Sous les pavés, la fiction.

Le pavé est le réel qui structure le sol de la fiction mais qui ne tient pas seul, comme ces dalles allemandes de la mémoire holocauste que l'on appelle *Stolpersteine*, les pierres à trébucher qui ont été installées, parfois, dans certaines villes d'Allemagne, devant les maisons des personnes disparues dans la Shoah et déportées. On écrit par exemple : *Ici vécu Erna Schlezinger, née à Polant en 1891, déportée en 1943 à Auschwitz, assassinée le 13 janvier 1943.*

Le réel affleurant c'est ce *Stolperstein*. Il n'est rien évidemment sans tout le reste. Il s'agit d'aller vers l'intérieur de soi-même, vers le « bouzillage » de ce que la vie a fait ou veut faire et c'est en détruisant que l'on achève un peu

et là je cite Giacometti « *en détruisant le sens, détruisant ce qu'on a fait, on arrive peut-être à faire ce que l'on veut faire* » en allant vers l'intérieur de soi ce qui est spécifique, unique et me relie au monde.

Il s'agit d'une utopie dans l'archéologie de soi-même  
On pourrait mettre en exergue de ce texte, tout au début :

« y'a pas que la rigolade  
y'a aussi l'art »

Raymond Queneau

On continue.

Justement un personnage indemne du monde capable de dire le contraire du monde dont  
il n'a cure, se fout, s'oppose même en rage contre lui.

Il a décidé de l'ignorer.

\* Le terme **fake** (de l'anglais : faux) désigne globalement quelque chose de faux, de truqué.

Paul de Brancion, né en 1951, a enseigné la philologie romane et la littérature. Plusieurs romans, dont *Le château des étoiles : étrange histoire de Tycho Brahé* (Phébus, 2005) et des livres de poésie, dont *Qui s'oppose à l'Angkar est un cadavre* (Lanskine, 2013, prix Poésyvelines 2014).

René de Ceccatty

## La littérature ou la vraie vie

Votre enquête part de présupposés divers et pose des problèmes distincts. Vous dites que notre époque privilégie le récit de vérité, si on peut le nommer ainsi, c'est-à-dire le livre qui se fonde sur une réalité individuelle ou historique, et se méfie de la fiction. Je ne partage pas cette opinion. Vous dites aussi que cette préférence a pour corrélats un mouvement de moralisation et un mouvement d'exhibitionnisme, qui tous deux rendent « *suspecte* » la fiction. Et par ailleurs, vous vous interrogez sur la légitimité de parler de tout. N'y a-t-il pas des sujets interdits ?

Je vous répondrai que je ne pense pas que « *notre époque* » se méfie de l'imagination. Au contraire, en littérature, dans l'édition, le roman reste la denrée recherchée. Le goût pour la vérité historique n'interdit évidemment pas la fiction. Le grand succès de romans historiques qui, à partir d'une situation du passé reconstituée avec plus ou moins de rigueur, laissent une grande part à l'imagination (les romans de Françoise Chandernagor ou de Chantal Thomas), montrent que fiction et vérité historique ne sont pas nécessairement contradictoires. On a contesté la psychologie que Chantal Thomas prête à ses personnages puisés dans la réalité, on a contesté la véracité de certaines scènes, de certains dialogues, mais c'est la raison de son succès : sa liberté et son imagination sont simplement stimulées par ses recherches d'historienne et nourries par sa propre personnalité, par ailleurs épanouie et explicite dans des récits plus directs, plus autobiographiques, plus analytiques.

De la même manière, le prix Goncourt de Gilles Leroy, *Alabama Song*, était fondé sur la vie de Zelda et de Scott Fitzgerald, mais ce qui a donné son impact au roman est la part imaginative, qui lui permettait de rejoindre les préoccupations très personnelles de son auteur (qui s'en est exprimé dans des romans affranchis de tout sujet historique). L'essentiel de l'œuvre de Gilles Leroy, quoique romanesque, était inspirée de très près, parfois d'un peu plus loin, de sa vie, de son enfance, de ses parents, de ses rencontres. Quand il prend pour sujet des personnages historiques (plus tard Nina Simone) ou imaginaires (Zola Jackson), il les construit à partir de sa sensibilité et retient de leur vie ou construit leur vie en fonction de son tempérament, de son expérience, si bien que son travail de biographe ou son travail de romancier d'imagination ne quitte jamais tout à fait le terrain de l'écrivain qui « se souvient »...

Maintenant venons-en plus précisément, justement, aux écrivains qui se réclament, délibérément, exclusivement de l'autofiction, qui relève d'un autre problème. Là, bien entendu, exhibitionnisme et « volonté de vérité » affichée sont au centre. Mais cela ne marche que si l'auteur se soumet aux règles médiatiques et que si les médias ont décidé de lui faire la part belle. Et là-dessus, il y a des cas totalement antagonistes, qui montrent à quel point la formule « autofiction » est trompeuse. Prenons les cas contraires de Christine Angot et d'Annie Ernaux. Toutes deux prennent pour matériau leur vie personnelle. La première construit une mise en scène bruyante qui dépend pour fonctionner de l'écho des médias. Sans cette caisse de résonance, sans les commentaires que les journaux et les émissions diverses lui permettent de développer sur son œuvre,

plus rien du livre n'existe. Le livre est un tremplin pour l'existence médiatique. Il n'a aucune existence en lui-même. Il faut l'image de l'écrivain, sa représentation sur d'autres scènes (théâtre, télévision, radio, unes des journaux), pour que le livre ait une existence.

Annie Ernaux jouit de la même publicité, mais ce n'est pas le but recherché. Annie Ernaux, au contraire, joue sur l'impersonnalité même de sa personne, jusque dans le récit d'événements extraordinairement intimes (son enfance, la mort de ses parents, son avortement, son mariage, ses liaisons sexuelles, ses manies sexuelles, son environnement géographique, etc.). Elle se fond dans une détermination sociale et générationnelle pour tenter de comprendre sa personne comme une résultante. Certes elle exprime aussi sa liberté, mais cette liberté se résume à son intelligence et à sa lucidité. C'est celle de son analyse et de son regard. On est donc dans un tout autre cas de figure.

Et bien sûr, il faut mettre de côté toute la fausse littérature d'aveux, de témoignages, qui concernent des vedettes journalistiques, soit qu'elles aient acquis leur notoriété par leur travail, soit que les journaux aient fait d'elles des personnalités connues. On n'est plus là dans la littérature. Car le problème fondamental est là : qu'est-ce qui permet à une publication d'appartenir au domaine de la littérature ?

*L'Amant* de Duras est, de ce point de vue, très représentatif. Sans aucun doute, son succès phénoménal est lié à l'idée qu'elle « dit enfin la vérité », après une longue carrière de fictions plus ou moins empruntées au réel, plus ou moins fantasmatiques et souvent obscure. Telle était la version officielle. Or, même si le succès de *L'Amant* semblait relever de cette soudaine valorisation de la vérité, de la part d'une vieille femme qui se souvenait d'un secret longtemps dissimulé, d'une passion lointaine, tenace, insolente, crue, presque raciste entre la très jeune fille qu'elle avait été autrefois, coloniale, mais pauvre, un peu putain, et un Chinois plus âgé qu'elle, mais encore très jeune lui aussi, beau et très riche, un peu vulgaire sans être une brute, loin de là, dans les faits, il s'agissait d'un roman porté par tous les romans précédents de Duras, qui du reste avait intégralement raconté les mêmes événements, avec un point de vue et un ton différents, certes, dans *Un barrage contre le Pacifique*. Simplement l'amant jusque-là n'était pas au centre de l'intrigue : c'était la mère qui l'était, dans le roman, dans les pièces de théâtre. Et l'amant n'était ni chinois ni beau ni jeune. Mais les événements et les circonstances étaient les mêmes. Et tout porte à penser que Duras a autant « brodé » dans son roman naturaliste des années cinquante que dans son « autofiction » des années quatre-vingt et que dans les différents textes, narratifs ou théâtraux, qui s'y rapportent.

Le ton, dis-je, est différent. Celui du *Barrage* est un ton romanesque, de mise en scène conventionnelle, comme on en trouve dans tous les romans de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, des romans souvent coloniaux. Celui de *L'Amant* a le panache de la femme de lettres maintenant très connue, très autonome, habituée à déranger, à affirmer sa singularité. Seule une femme très repérée médiatiquement, fût-ce pour une œuvre littéraire et cinématographique de très grande qualité, pouvait produire un tel effet. Qui n'est pas autre, du reste, avec un autre style et une autre matière, que celui d'*Enfance* de Nathalie Sarraute. L'une et l'autre puisent dans leurs techniques narratives respectives une force de détournement de leur objet habituel. Et donc surprennent, alors que ce geste correspond à une logique interne de la création. Dans les deux cas, la « réalité » est nécessairement distordue par ces techniques, habituées, pour Duras, à produire du



fantasme (*Le ravisement de Lol. V. Stein, India Song, Moderato cantabile*, etc.) et pour Sarraute, à dessécher le réel, à le réduire à une carcasse de tropismes, de stéréotypes, de formulations décortiquées, rendues à leur absurdité, à leur incohérence, à leur solitude désespérée, à leur incommunicabilité. Et dans les deux cas, « l'effet de réel » devient fulgurant.

Un troisième cas de détournement d'une technique pour parler de soi pourrait être évoqué : celui de Roland Barthes, avec trois livres différents (car c'était un théoricien extraordinairement brillant) : *Barthes par lui-même, Fragments d'un discours amoureux* et *La Chambre claire*. Là aussi, l'effet de réel devenait fulgurant, mais avec trois approches sophistiquées et apparemment très intellectualiste. Je n'évoque pas le quatrième cas, celui de Robbe-Grillet, parce que malheureusement l'effet de réel est raté. Il parle de lui, mais ça ne nous intéresse pas. Il nous ennue. Rien ne vit. On le préfère théoricien. Là, il excelle vraiment.

Le fait de parler de soi ne suffit pas à produire l'effet de réel et à faire entendre la vérité. La vérité pour devenir littéraire exige un travail, une mise en scène. Jusqu'à la fin des années quatre-vingt, Hector Bianciotti était convaincu qu'il n'écrirait jamais son autobiographie. Il survalorisait la fiction romanesque. Il obtint en effet son plus grand succès avec une œuvre d'imagination, *Sans la miséricorde du Christ*. Mais ses meilleurs livres sont *Le Traité des saisons* où il raconte son enfance et sa jeunesse, et les trois tomes plus tardifs de son autobiographie, *Ce que la nuit raconte au jour, Le pas si lent de l'amour, Comme la trace de l'oiseau dans l'air*. Il a dit, alors, dans des entretiens, que ce n'est que parce qu'il avait été romancier qu'il avait pu raconter sa propre vie. Et il a toujours laissé planer un doute sur la véracité des événements qu'il rapportait, parce qu'il en appuyait, en exaltait le dramatisme spectaculaire. Son goût du pathos le conduisait à forcer le trait constamment. Mais son tempérament très poétique et par moment cérébral (son goût pour l'épure à la Valéry, à la Borges, à la Bossuet) tempérerait les excès de ses « scènes ».

Je voudrais terminer ce long préambule par un aveu d'éditeur et de critique. En tant qu'éditeur, je me suis toujours intéressé à des œuvres autobiographiques, c'est vrai. J'ai créé successivement trois collections, *Haute enfance*, chez Hatier, avec Colline Faure-Poirée qui a repris la collection chez Gallimard, avec puis sans moi, *Solo* et *Réflexion* au Seuil. J'y ai publié des récits d'enfance dont les auteurs (Patrick Chamoiseau, Gilles Barbedette, Giuseppe Bonaviri, Patrick Drevet, Georges Piroué, Jean-Baptiste Niel, Rabah Belamri, Jean-Noël Pancrazi, Diane de Margerie, Olivier Charneux, Stéphane Jouglà, Mathieu Simonet, Claude Gutman, pour n'en citer que quelques-uns) empruntaient à leurs styles de romanciers, très divers, leurs techniques de remémoration. Et c'est, comme dans le cas d'Hector Bianciotti, parce qu'ils maîtrisaient remarquablement leur rapport au récit, qu'il soit ou non de fiction, qu'ils ont eu accès à la littérature et donc au réel.

Un des modèles du récit d'enfance est pour moi constitué par *L'Asphyxie* de Violette Leduc, qui fournit aussi un modèle du récit de passion amoureuse avec *L'Affamée*. Pourquoi ? Parce que sa mémoire est structurée en saynètes et qu'elle a une perception d'elle-même, des autres, du monde qui est filtrée, comme c'est le cas d'un peintre, par un objectif poétique. Il n'est pas de réel auquel donne accès la littérature sans mise en scène. Ce que sait et dit une autre grande « autobiographe », Hélène Cixous. Il serait absurde de réduire la qualité de l'œuvre d'Hélène Cixous à une « composante de

vérité » (elle raconte la vie de sa mère, elle donne des éléments familiaux, passionnels, elle parle de Derrida, elle se souvient de son enfance algérienne, elle raconte la naissance et la mort de son fils handicapé, etc.). C'est parce que cette vie est portée par une réflexion sur la littérature (Stendhal, Balzac, Poe, Joyce, Kafka, Proust, etc.) qu'elle nous parle. Mais la vie de ses livres d'où vient-elle ? D'un savoir que possèdent les écrivains et que ne connaîtront jamais certains agitateurs médiatiques. Le savoir de Benjamin Constant, de Stendhal, de Balzac, de Proust, de Genet, de Violette Leduc, de Kenzaburô Ôé, de Jean Rhys, de Yûko Tsushima, de Natsumé Sôseki, de Mori Ôgai, d'Anna Maria Ortese, de Joseph Conrad.

Certains écrivains dont j'ai été proche, étaient, eux, profondément, inéluctablement romanciers, comme Catherine Lépront. Et pourtant, à travers leurs fictions, ils parlent mystérieusement, mais limpide de eux-mêmes. Catherine Lépront n'a écrit qu'un livre directement autobiographique et c'est, évidemment selon moi, son chef-d'œuvre, *Des gens du monde*. Elle y raconte son expérience d'infirmière libérale, en y parlant apparemment moins d'elle-même que de ses patients. C'est un tableau admirable de la « petite France », provinciale, campagnarde. Un tableau émouvant et humoristique. Et, en même temps, un autoportrait. Son autoportrait au sens strict est diffracté à travers tous ses romans. C'est ainsi que, par ses fictions (*Le Café Zimmermann*, *Namokel*, *Ces lèvres qui remuent*, *Esther Mésopotamie*, *L'Anglaise*) elle s'est racontée mieux qu'elle ne l'aurait pu en utilisant un « je » véridique, porteur de vérité et d'intimité. Et toute romancière qu'elle est, je la classe aussi parmi les écrivains à « effet de réel ».

Parmi les écrivains que j'ai publiés, il en est un autre qui a une place à part, Silvia Baron Supervielle, quoiqu'elle soit plus poète que narratrice. Il n'empêche qu'elle a écrit plusieurs récits autobiographiques, tout imprégnés de souvenirs du Rio de la Plata de sa jeunesse. Ce poète très abstrait, mais très vibrant, cherche à dégager sa mémoire de la gangue du naturalisme pour tracer des lignes de force autour de quelques figures dominantes, dont celle, paradoxale, de sa mère qu'elle ne connut pas, puisqu'elle en fut séparée à l'âge de deux ans. En mourant, sa mère laissait comme présence son absence. Don précieux pour un écrivain, qui ne construit jamais mieux que sur l'absence, car alors l'imagination (qui n'est pas incompatible avec la réalité, mais au contraire y donne accès) prend les pleins pouvoirs.

Je voudrais d'ailleurs m'arrêter ici sur cette idée : l'imagination n'est pas antagoniste de la réalité ou de la vérité. On le sait, les chefs-d'œuvre d'imagination (*La Chartreuse de Parme*, *Les Illusions perdues*, *Le compagnon secret*, *Adolphe*, *La Bête dans la Jungle*, *L'Idiot*) ont fait un libre usage d'éléments autobiographiques et les ont révélés. Toute connaissance approfondie de l'œuvre et de la vie d'un écrivain permet de comprendre quel usage il a fait des événements autobiographiques et à quelle transfiguration il les a soumis, sans nécessairement amoindrir ou augmenter leur force de vérité, mais parfois en atteignant à une réalité à laquelle, sans cette transfiguration, il ne serait pas parvenu.

Le cas de Proust est le plus troublant : c'est en travestissant ses histoires amoureuses, puisque le narrateur est hétérosexuel, mais la quasi-totalité de son entourage a de très fortes pulsions homosexuelles, et c'est en observant la « société homosexuelle », plus ou moins secrète, qu'il analyse le plus profondément l'amour, tout en se disant, lui, amoureux d'une femme qui aime les femmes (Albertine), alors que dans la « réalité », il était amoureux d'un homme qui aimait les femmes (Alfred Agostinelli). Ce travestissement qui aboutit à un tableau saisissant de l'univers sentimental, sexuel et

social du monde qui l'entourait n'a rien à voir avec le mensonge de François Mauriac, qui a dissimulé dans sa vie et dans son œuvre son orientation sexuelle. Le travestissement littéraire devient incroyablement révélateur et productif, d'une admirable justesse, alors que le mensonge social d'un provincial bourgeois timoré n'a aucune incidence littéraire : l'œuvre est certes de qualité, mais ne lui a pas permis par ce moyen d'être plus profonde (ni d'ailleurs plus superficielle). Il a certainement, en mentant, vécu avec moins d'angoisse apparente, exprimée, plus de confort et plus de succès auprès d'une bourgeoisie à laquelle il aspirait à plaire. Une bourgeoisie à qui il ne déplaisait pas pour autant d'être légèrement dérangée, mais dans les limites de *Thérèse Desqueyroux*. Julien Green, auteur d'une autobiographie admirable, mais rédigée tardivement, comme celle d'Hector Bianciotti, ne fera pas mystère de son homosexualité, mais ses grands romans sont, pour la plupart, des transpositions dans un univers imaginaire (*Moïra, Adrienne Mesurat, Mont-Cinère*) et n'ont pas moins de « réalité » que lorsqu'il écrit « je ».

Moralisation et exhibitionnisme, dites-vous ? Moralisation, au sens où les réactions juridiques à certaines révélations intimes ont pu empêcher certaines publications et les censurer ? La « judiciarisation » qui caractérise certains conflits au moment de la sortie d'un livre semble, en effet, limiter la liberté d'expression. Ceux qui se reconnaissent (anciens amants, famille, employeurs etc.) protestent et tentent d'interdire. Si bien que les écrivains sont menacés dès lors qu'ils mettent en scène des acteurs de leur propre vie, alors même que la tendance générale va vers cette autobiographie systématique. Mais cela constitue une autre sorte de difficultés qu'affronte tout écrivain.

Je serais enclin pour ma part à dire qu'un écrivain n'a pas « tous les droits ». Dans la mesure où un acteur de sa vie peut se reconnaître dans un livre, et surtout où cet acteur devenu personnage craint d'être reconnu par son entourage, dans des situations qui n'étaient pas destinées à être largement connues et publiquement révélées, l'écrivain se trouve devant un problème de conscience. Je ne dis pas un problème moral, car je pense qu'on n'est pas sur ce terrain-là. Et que, selon le point de vue, la décision d'autocensure peut aussi bien être considérée comme immorale que morale. Car en m'autocensurant, que fais-je sinon me soumettre à une certaine convention de ce qui peut être montré et de ce qui ne doit pas être montré ? Je me sou mets donc à une opinion que je ne partage pas, dont je ne suis pas intimement convaincu de la validité. J'agis donc immoralement, en croyant avoir opté pour la moralité...

J'ai été moi-même dans ce cas, en renonçant, au dernier moment, à la publication d'*Un père*, un récit romancé de ma liaison malheureuse avec un homme, dont, en quelque sorte, je faisais le « procès littéraire ». Sans me menacer de représailles, il m'a fait comprendre que cette publication le détruirait. Et j'ai demandé à mon éditeur, Gallimard, de ne pas imprimer le livre qui était à l'état d'épreuves et était devenu, malgré moi, une bombe à retardement. Cette décision, je ne la regrette pas et je ne reviendrai pas dessus, même si la crise est estompée et que les enjeux personnels ne sont plus les mêmes. Je l'ai fait pour ne pas faire souffrir quelqu'un, pour ne pas intervenir sur sa vie intime et familiale sur laquelle je n'avais aucun droit.

Je sais que certains écrivains estiment qu'ils ont tous les droits, dès qu'ils écrivent. Que la vie de ceux qu'ils ont connus, cette vie qui a été mêlée à la leur, leur appartient et qu'ils peuvent en faire l'usage qu'ils veulent. Ce n'est pas mon avis. D'ailleurs le voudrais-je que je ne le pourrais pas. Car la liberté d'un écrivain est asservie à son

inconscient et il est illusoire de croire qu'on échappe à son surmoi. Je m'en rends compte en tenant mon journal que je ne destine pas à la publication (j'interdis cette publication même après ma mort et cette interdiction est la garantie de ma liberté d'expression) : je n'y ai pas une totale liberté. Une instance intérieure me surveille et me bloque.

En écrivant des biographies (notamment celle d'Alberto Moravia), j'ai été confronté à des problèmes moins directs, mais analogues. La veuve de l'écrivain, Carmen Llera Moravia, a été choquée par certaines pages où je parlais d'elle, en interrogeant certaines personnes. Elle trouvait totalement déplacés ces regards sur sa vie intime avec l'écrivain, alors qu'elle-même avait publié plusieurs livres où elle n'avait pas craint de livrer sa version, parfois très détaillée et crue, et qu'elle avait répondu à de nombreux entretiens, souvent provocants, du vivant de Moravia et après sa mort. Mais c'était elle qui s'exprimait. Elle ne tolérait pas que d'autres la jugent. Et quoique je n'en aie pas été ravi, j'ai accepté cette réaction, tout simplement parce qu'il m'est arrivé de lire des pages qui m'étaient consacrées dans des livres d'amis et qui, même si elles n'avaient rien de négatif ou d'agressif, me mettaient mal à l'aise. Ce n'est pas ainsi que moi-même je me percevais ou percevais les faits rapportés auxquels j'étais lié. J'ai donc bien entendu respecté la volonté de Carmen Llera et modifié les pages la concernant, sans altérer la vérité, mais en limitant les détails et en supprimant les points de vue extérieurs.

Je pense qu'aucun livre ne mérite que l'on fasse du mal à une personne dont on parle. Et ce n'est pas l'auteur qui peut évaluer ce mal, selon une échelle transcendante de la littérature : seule la personne en question est en mesure de le faire. Je dois (je ne dis pas « il faut », je ne parle que pour moi-même) l'accepter. Ce qui ne m'a pas empêché d'écrire ensuite deux livres sur la relation évoquée précédemment, *L'Hôte invisible* et *Raphaël et Raphaël*, mais où je me détachais progressivement de la réalité anecdotique des faits, d'une part en usant d'une métaphore picturale (je commentais longuement un tableau du peintre slovène Jozef Tominz, *La famille Moscon*) et d'autre part en me projetant dans un avenir imaginaire. De la même manière, dans la précédente série autobiographique, celle d'*Aimer*, je m'étais également donné entière liberté pour modifier le récit des événements et faire intervenir des personnages et des situations imaginaires.

Je suppose que votre enquête fait également allusion à un autre type de livres, ceux d'Emmanuel Carrère et de Régis Jauffret, pour citer deux noms, qui partent de faits divers, de personnalités existantes ou de situations sociales actuelles. Ou encore des biographies librement écrites, dont le protagoniste est une figure très connue (Marilyn, Kennedy, Elvis, Staline, Ingrid Caven, Zidane, Hitler, un rescapé des camps, etc.) qui est nommée et apparaît comme telle, quoique l'écrivain prenne avec les faits, les situations et les dires une totale liberté.

Moi-même, j'ai consacré à Greta Garbo une très longue enquête, mais mon livre, *Un renoncement*, ne se présentait pas comme un roman. Je me contentais d'enquêter sur la totalité de sa vie à partir d'archives retrouvées concernant un film qu'elle devait tourner et n'a pas tourné. Ma démarche était donc plutôt celle d'un chercheur biographe que celle d'un romancier, même si je laissais ouvertes certaines portes imaginaires. Mais je tentais d'être rigoureux pour tracer le portrait d'une comédienne qui a joué avec l'effacement, tout en étant d'une visibilité exacerbée. Il est certain que je me suis

intéressé à elle parce que je connaissais bien, par mon activité théâtrale, la psychologie des actrices et que je m'interrogeais sur le conflit entre l'exhibition et l'intériorisation qu'impliquent pour moi non seulement le métier de comédien, mais aussi l'activité littéraire. C'est un problème que je m'étais posé en écrivant *L'Accompagnement*, où je me voulais discret en décrivant l'agonie d'un ami, Gilles Barbedette, atteint du sida. La rédaction de ce livre a été déterminante dans ma vie d'écrivain, parce que j'ai pris conscience qu'un texte autobiographique n'échappait pas à la mise en scène et que pour atteindre le réel on devait sélectionner les événements, modifier les éclairages, réorganiser non seulement sa mémoire, mais le temps, dans un travail similaire à l'élaboration d'un rôle.

*Le Copiste*, que je viens d'écrire a, par l'étrangeté de sa structure, les caractéristiques ambiguës de mon rapport à la fiction et à la vérité historique. Parti d'un document rare (une nouvelle inachevée de Stendhal à propos de l'amour de Michel-Ange pour Tommaso Cavalieri, texte qu'il a rédigé alors qu'il était logé, avec son ami Abraham Constantin, dans le Palazzo Cavalieri, maintenant disparu, à Rome, près du Teatro Argentina), je me suis concentré sur un peintre français qui a séjourné à Rome en même temps que Stendhal et qui a copié le *Jugement dernier*. Ce peintre languedocien, Xavier Sigalon (1787-1837), né à Uzès, s'était fait remarquer en même temps que Géricault et Delacroix, dans les salons de la fin des années 1820, et il fut, alors qu'il avait perdu de son prestige, chargé par Adolphe Thiers de faire une copie grandeur nature du chef-d'œuvre de Michel-Ange. Il y employa les quatre dernières années de sa vie, interrompue par le choléra.

Ce livre, je l'ai composé en deux parties : l'une romanesque, où je raconte le séjour romain de Sigalon et ses amitiés, en remontant dans le reste de sa vie et en imaginant des parties plus dramatiques, l'autre documentaire, mais rédigée de façon très personnelle, sur Michel-Ange, Stendhal et Sigalon, c'est-à-dire sur un génie reconnu de son vivant, sur un génie considéré comme un raté de son vivant et sur un artiste amputé de son génie naissant et condamné à copier le génie d'un autre. C'est en même temps une réflexion sur la création, littéraire et picturale.

En écrivant la première partie, je me suis interrogé sur la liberté que je prenais, puisque j'entrais dans la psychologie d'un peintre réel sur lequel les documents sont rares, et que je construisais des personnages imaginaires, aux côtés de certains très réels (Stendhal, Thiers, Horace Vernet, Ingres). Et je tentais donc une double approche du « réel » qui m'inspire : romanesque, avec des saynètes imaginaires, mais vraisemblables ; et documentaire, avec des informations que je mets en scène. J'entends alors donner une « crédibilité » à la première partie par la seconde, et une force émotionnelle à la seconde par la première. D'une certaine manière, je me range dans la catégorie de ces écrivains qui utilisent des éléments réels et historiques pour construire une œuvre littéraire. Balzac, du reste, s'était servi de Xavier Sigalon pour le peintre de la comédie humaine, Joseph Brideau, qui a de nombreux traits de son modèle.

Mais au fond, ce livre est surtout mon livre sur Rome. On m'a parfois demandé d'écrire sur cette ville que je connais bien et où j'ai situé déjà plusieurs scènes de mes livres. Il me fallait un sujet où la ville elle-même pût être le centre de l'intrigue. Je l'avais avec cette copie. Mais le roman exploite plusieurs autres de mes préoccupations (notamment l'idée de la « traduction » dans la création), comme je l'avais fait dans trois autres livres inspirées de figures historiques, *L'Extrémité du monde* (sur saint François Xavier), *L'Or*



et la *Poussière* (sur Horace Walpole et Madame du Deffand) et *Noir souci* (sur Leopardi et Antonio Ranieri). On pourra toujours dire que ces quatre livres sont des essais déguisés en romans. Sans doute. Mais la question du genre littéraire n'est-elle pas secondaire par rapport à celle de la nature essentielle de la littérature ?

Si l'on essaie de considérer les grandes œuvres qui auront marqué la littérature du XX<sup>e</sup> siècle à travers le monde, il est évident qu'on citera aussi bien des œuvres autobiographiques (Proust, Genet, Céline, Duras, Violette Leduc, Jean Rhys, James Baldwin, Nagai Kafû, Natsumé Sôseki) ou se référant à de grands événements historiques (Primo Levi, Masuji Ibuse, Shôhei Ôoka, Kenzaburô Ôé, Elsa Morante, André Malraux, Cesare Pavese, Leonardo Sciascia, Vassili Grossman, Soljenitsyne) que des œuvres d'imagination (Kôbô Abé, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner, Marie-Claire Blais, Pier Paolo Pasolini). Qu'ils prennent comme point de départ d'inspiration leur vie, un événement historique fondamental (la shoah, Hiroshima, Fukushima, les Twin Towers, le Rwanda, la guerre d'Espagne etc.) ou qu'ils construisent un monde imaginaire, tous les écrivains partent de leur subjectivité et ne peuvent faire autrement. Qu'ils aient ou non besoin du garant externe d'une réalité reconnue par tous (un événement historique de notoriété mondiale ou locale) ou de la marque d'authenticité que représente un personnage réel (eux-mêmes ou une personnalité quelconque, connue ou pas), cela ne permet pas de tracer une frontière entre ce qui relève ou non de la littérature. La distinction ne se fait pas à partir de la nature de l'argument de l'intrigue (dans son caractère « réel » ou « imaginaire »), mais à partir de l'approche et du son de la voix. Il y a des voix qui parlent d'elles-mêmes et qui sonnent faux. Et il y a des voix empruntées ou construites qui sonnent vrai.

Puisque j'ai consacré à Maria Callas un livre, je peux une fois de plus la prendre comme métaphore : la voix de Callas n'était pas naturelle, elle l'a construite de toutes pièces, de façon volontariste, elle est devenue unique et capable d'interpréter avec une vérité hallucinante les personnages qui souvent étaient sortis de l'imagination de librettistes et de compositeurs, mais auxquels la partition donnait une vie que seule son interprétation pouvait restituer. C'est le travail de la plupart des vrais écrivains : retrouver la vie, par tous les moyens qu'ils pourront inventer. Emma Bovary, Daisy Miller, Michele Ardengo, Mychkine ont été les interprètes de la vie retrouvée par Flaubert, James, Moravia et Dostoïevski. Et certains écrivains autofictionnels auront beau crier et réclamer les projecteurs, on ne les entend pas, on ne les voit pas.

René de Ceccaty est né en 1952 à Tunis. Il est l'auteur d'une trentaine de romans (*L'Accompagnement*, *L'Or et la poussière*, *Aimer*, *Raphël et Raphaël*), essais (*Laure et Justine*, *Noir souci*) et biographies (*Violette Leduc*, *Pasolini*, *Callas*, *Moravia*), parus chez Gallimard, au Seuil et chez Flammarion. Il a traduit des auteurs italiens (Pasolini, Moravia, Leopardi entre autres) et, avec Ryôji Nakamura, des écrivains japonais classiques (*Mille ans de littérature japonaise*) et modernes (Sôseki, Ôe, Ôgai, Tsushima, etc.). Il est éditeur au Seuil. Il écrit aussi pour le théâtre.

**Bernard Desportes**

## **Le roman illégitime**

*La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie,  
la seule vie par conséquent réellement vécue,  
c'est la littérature.*

Proust

Le monde est sans joie.

Nous ne pouvons capter la lumière ni l'étreindre, nous ne pouvons embrasser la nuit noire. Nous oublions vite le rire des enfants. Nous n'entendons pas les cris muets de la solitude. Nous ne croisons pas le regard des migrants.

Nous cédon à la honte de nos désirs, nous cédon aux interdits forgés par nos servitudes. Nous restons là quand il faudrait partir, atterrés, immobiles alors que s'éveille le vent du matin.

Nous ployons sous nos peurs, nos calculs, nos mensonges, nos désertions. Nous trahissons nos adolescences perverses et rêveuses. Nous évaluons, nous soupesons, nous reculons, nous cédon le pas.

Parce que nous refusons de l'inventer, parce que nous refusons l'impossible, par quelque bout qu'on l'aborde le monde nous est inaccessible.

Il ne nous est pas rendu par les philosophes : tout entière du côté du sens, l'écriture philosophique, en laissant hors de son champ le manque d'être au cœur de l'être, ne peut ouvrir à l'impossible. Elle borne ses investigations aux terrains défrichés du sens – au seuil précisément où la vraie vie commence : « *au bord des limites* » où le sens se décompose.

Il ne nous est pas rendu par les sociologues, lesquels réduisent les rêves uniques et la folie singulière des hommes à des catégories, des cases, des groupes, des sous-groupes au sein de groupes plus vastes qui les englobent, eux-mêmes englobés dans des catégories englobantes qui à leur tour les englobent ou les déglobent, c'est selon...

Il ne nous est pas rendu par les psychologues et autres psychanalystes (fussent-ils néolacaniens), matons matois liberticides, et pas davantage par tous ces essais psychosociaux bidon qui envahissent les librairies, ces prétendues « sciences humaines » qui inondent les bibliothèques et déciment les forêts, tous ces bouquins sinistres, œuvres de cuistres ou de maniaco-dépressifs, car il y a un véritable abattement dans le commentaire, lequel conduit inévitablement à une mort lente succédant à un accablement désespéré.

Le monde, le monde insaisissable vibrant au bout des doigts ne nous est pas rendu non plus par ces pseudo-romans accrochés comme des sangsues, des vers à ventouses à un



quotidien « vrai », sordide de banalités triviales en lesquelles chacun se vautre et reconnaît ses bassesses et ses manques, ses rêves idiots de midinettes ou de garçons coiffeurs ; ces récits de vies laborieuses, heureuses ou glauques (là aussi c'est selon), confidences au-plus-près-du-vécu, écouétéra, écouétéra, qui ne sont que potins de la commère et prosternations devant une illusion niaise de La Vérité au nom d'un réel qui serait miraculeusement devenu saisissable alors que « *tout est perdu dans la réalité* » (Reverdy). Tous ces documents « pris-sur-le-vif », ces confidences romancées baptisées « autofictions », et j'en passe, se parent d'une légitimité que rien ne fonde dans la langue ni dans la liberté et moins encore dans la subversion : la réalité n'est jamais subversive, seule l'est sa transgression. Le roman, lui, postule l'impossible et revendique l'illégitime.



Cette faillite irrémédiable du monde où « *la vraie vie est absente* » (Rimbaud), en reproduisant sans cesse pour chacun le tragique de l'aventure humaine, pose en permanence *l'écart* entre le monde accessible d'une réalité en faux-semblant et le monde réel que l'on pressent, que parfois l'on frôle et dont l'appel inouï nous arrache au magma du quotidien pour nous faire approcher un impossible sans lequel la vie ne vaudrait d'être vécue. Cet *écart* nous est donné par le roman (ou par le poème), cet *écart est* le roman. Celui qui, toujours en urgence et dans la permanente nécessité de son renouvellement, de sa *modernité*, nous ouvre un gouffre d'ombre fait de désirs et de peurs multiples où se noue parole, où toute pensée, soudain libre infiniment, chute et se décompose – car « *la liberté n'est rien si elle n'est de vivre au bord de limites où toute compréhension se décompose* » (Bataille). Et quand je songe à Faulkner, à cette sombre splendeur inaccessible, violente et trouble de la lumière d'août le soir en mon pays, je me dis que la vie elle-même n'est nulle part, juste au bout des doigts, au bout des lèvres, au bord de soi...

Le roman ne se réduit pas à *dire* ce qu'il exprime, il est d'abord, pour le lecteur comme pour l'écrivain, expérience d'un risque majeur : l'aventure d'un homme qui, refusant de se détourner d'un réel insaisissable, quels qu'en soient sa violence et ses paradoxes, ses abîmes et son incohérence, entreprend de se confronter à l'irréparable appel que celui-ci lui adresse. Le roman n'a que faire de réponses, il n'est pas fait d'espoir, « *pansement* » (du Bouchet) honteux sur la blessure vive, bâillon d'esclave à la liberté de l'esprit, entrave au défrichement obscène de la parole.

C'est dans la mise au présent de la dualité sens / non-sens, à travers *l'écart* qu'elle exprime et signifie entre monde saisi et monde réel (entre le représenté et l'irreprésentable) que surgit l'écriture de l'impossible : elle est le récit même de cet écart. C'est ainsi dans la dualité et le paradoxe, à travers l'expérience et le fantasme, le désir et la phobie, l'impur, le souillé, le sauvage, le bâtard, *l'illégitime* que se forge le roman – lieu même d'expression de cette bâtardise, de cette illégitimité fondamentale de la vie « réellement vécue ».



Ce que fait le roman – cette composition insensée de l’homme solitaire pour interroger sans fin son angoisse de vivre et fouiller par les mots, avec l’énigme d’être, l’énigme du monde – c’est briser les carcans aliénants, les sommeils, les soumissions, les idées acquises - admises - reçues, toutes ces illusions du possible qui enferment l’homme dans les rets d’une acceptation obéissante, déférente, mâtée, vaincue. Illusions avilissantes qui limitent les aspirations et les rêves de l’homme à ce qu’on lui a fait croire qu’il était seulement possible de dire, de faire et de penser.

Quand l’espoir en une autre vie rabaisse l’homme au rang de pénitent repent, le roman, lui, l’emporte vers l’exigence jamais assouvie d’une « *liberté libre* » (Rimbaud), insondable, inaccessible, impensable : cet *impossible-là*, cet impossible seul est le roman : l’invention d’un être à l’œuvre dans l’interrogation toujours recommencée et changeante du présent, de la pensée même, jusqu’aux abords dangereux et vertigineux de l’inhumain – le dire jusqu’au bout de la parole, toute la parole, sans entrave, dans la violence et la splendeur de ce qui la propulse comme invention de l’homme.

Bernard Desportes est né à Paris en 1948. A fondé en 1995 la revue littéraire *Ralentir travaux*. En 2007, il est nommé commissaire du Salon international du livre de Tanger. Il a publié une quinzaine d’ouvrages (romans, poésies, essais), dont récemment : *Une irritation* (Fayard, 2008), *L’Espace du noir* (Le Livre d’Art, 2010), *Irréparable quant à moi - André du Bouchet* (Obsidiane, 2014). Le présent texte est largement inspiré de son essai *Le présent illégitime* (La Lettre volée, 2011).

Jean-Philippe Domecq

## Le réel est un rêve

Ça commence par un pli de paupières, qui frissonnent, s'écarquillent, hésitent, mais c'est parti... la vie. « *Un homme, du seul fait qu'il est né, tombe dans un rêve comme on tombe à la mer* », notait Conrad. Et en effet, une fois lancé, il va falloir, *falloir* faire le parcours, dont tous nous disent « voilà le réel », le disant de l'air de savoir, mais qu'en savent-ils ? Entre ceux qui ont l'air et ceux qui acceptent, ça fait beaucoup de monde pour adhérer aux versions perpétuellement changeantes qui chaque fois s'imposent comme l'unique, « le » réel. Le roman, pendant ce temps, est métaphysiquement plus... réaliste, puisqu'il nous révèle « le » prétendu réel dans sa pluralité avec une netteté d'hypnose concentrée. La description d'un pont, d'un combat, d'une tractation financière ou de la fin des mines est aussi hallucinante et frappante, eu égard à notre étonnement d'exister dès le départ, que les mines du Pérou ou la sidération astrale au pays des confins. Du reste, le lecteur aura vu, dans la première ligne de ce texte-ci, un début qui pourrait être celui du *Procès* de Kafka, ou la confession d'un opiomane. Cauchemar, procès, rêve, vivre : « *réalité dure à êtreindre, ô saisons ô châteaux* », dit le Voyant dans sa *Saison en Enfer*.

Et Borgès, donc : « *Personne ne peut savoir si le monde est fantastique ou réel, et non plus s'il existe une différence entre rêver et vivre.* » Toute fiction est contenue entre ces deux pôles, réaliste ou imaginaire. Notre ignorance de ce qu'on nomme le monde, le réel, la vie, nous faisant les chercher, essayer de les expliquer, les créer ou les recréer, tout est bon à prendre, dans cette quête heureusement inassurée : il n'y a pas de réalité extérieure *ou* intérieure, de réel contre l'imaginaire. Tout paraît rêvé tant c'est étonnant, au fond, de vivre. Et même les souffrances sont *étranges*, vues du projecteur rétrospectif que nous avons en permanence dans le crâne et qui nous vient de la conscience (latente, très latente) qu'on n'y sera plus un jour pour voir.

En longeant les plages de Barneville-Carteret, dans la Manche, il y a, au pied de la grande falaise du phare – très haut phare qui offre cette chose rare : une vue bien plus large que ne le peut embrasser l'envergure du regard, plus de 200° d'ouverture environ, sur la mer, rien que la mer et l'horizon, dont on perçoit du coup la courbure, jusque vers Jersey et Guernesey – et donc, au pied de ce panorama voué à la mer, il y a deux à trois cents mètres de blocs, de roches en partie chues de la falaise et en partie émergeant du sable. Elles sont toutes en plan incliné. Toutes noires, d'un noir de galet de plastique mat, avec, à la base, des bandes parallèles, couleur de plomb et tôle grise, parfois quelques nuances de nervures pétrole. Tout cela lavé, rincé constamment par la mer à chaque marée. Il y a donc un « bougé » quant à la « nature » de la matière à nos yeux, qu'on pourrait croire industrielle et qui ne l'est absolument pas. C'est de la roche, mais qui, vu les formes géométriques et le grain tavelé, réveille sans cesse en notre mémoire une impression d'architecture. D'architecture de tailles et de temps si divers qu'il est impossible de s'arrêter à une seule époque ni échelle : temples affaissés, blockhaus *relookés*, maquette de cité engloutie, labyrinthe de courses épique ou puérile, statuaire mate pour couchés de naissance, tremplin d'envol pour destination strictement temporelle ? Tant d'intemporalité démultipliable, tant d'indétermination précise, de

fermeté dans le dessin et de polyvalence dans l'interprétation – finissent par faire de ce lieu, que peu de passants regardent et qui donc y passent comme en la vie, un de ces moments d'espace où, suscitant la projection de nos fantasmes sur une matière qui existe on ne peut plus réellement, puisqu'existant avant et après les hommes, nous voyons comme jamais, percevons de tous nos sens, captons tant que nous pouvons ce qui *est là*.

Il en eût été de même (pour rester au bord de la même eau) le long d'un de ces longs pétroliers de presque un kilomètre sur les quais où ils sentent leur pétrole. Ainsi, tout est bon, et fort net, quand on garde en point aveugle la condition de notre vue, qui est que nous passons.

Jean-Philippe Domecq est né en 1949 à Angers. Membre du comité de rédaction de la revue *Esprit*. Romancier, auteur notamment des deux cycles romanesques des *Ruses de la vie* et de *La Vis et le Sablier* (principalement chez Fayard). Essayiste, il a composé une *Comédie de la critique* sur l'art contemporain et sur la réception littéraire. Blog personnel : <http://www.leblogdedomecq.blogspot.com>

Christian Doumet

## Vérité de la fiction

On voit bien ce que vise la question : une place aujourd'hui accordée, sur le lieu même de la fiction, à ce qui la contredit comme telle, c'est-à-dire l'argument de la vérité. Ce constat, en effet peu discutable, conduit à un autre plus paradoxal : qu'au moment où le roman devient le genre dominant de la littérature, la fiction se trouve atteinte par une sorte de fragilité. D'où cette prédilection des écrivains d'aujourd'hui pour le récit, genre qui semble consolider la fiction par l'étayage d'une véridicité.

Un tel rééquilibrage des forces repose sur la confiance souveraine qu'inspire la vérité jusque dans ses enlacements avec la fiction. La vérité désigne en effet l'horizon même de toute confiance ontologique : cette ligne de crête, là-bas, où l'imaginaire que nous appelons « littérature » se compose, s'unifie et atteste finalement qu'il constitue bien un monde. L'horizon n'en reste pas moins inatteignable et d'autant plus problématique. À quel monde appartiennent-ils en effet, ces fétiches que le roman nous demande d'intégrer à notre croyance de lecteurs : la casquette de Charles Bovary, le phare de *La Promenade au phare* ou la machine de *La Colonie pénitentiaire* ?

Il me semble que tenter de répondre à pareille question, c'est d'emblée croiser la double dimension de l'imaginaire littéraire : son aptitude à évoquer le monde et sa capacité à en créer d'autres. Ces deux dimensions sont ontologiquement distinctes bien que physiquement contiguës : l'une relève de *l'épistémè*, l'autre de la *poétique*. Le roman s'est toujours nourri de la dénonciation de leur confusion (*Don Quichotte*) et, non-contradictoirement, de l'exploration de leur parenté : il n'est pas de romancier qui ne croie en une poétique des savoirs ; inversement, le roman le plus fantastique ne peut se dispenser de recourir à des données venues de l'expérience.

Mais il y a longtemps que l'expérience, et celle d'abord que nous ouvrent nos sens, n'a plus rien de solide à offrir en vue de la vérité. Elle se nourrit autant de fausseté, d'illusion, de mensonge que de leurs contraires. Les « faits bruts » ne sont pas moins sujets à caution que les « faits divers » : les uns comme les autres exigent à tout le moins d'être interprétés. Le « vécu », le « réel » mis en texte ne sont rien d'autre que des effets. Qui les dispose devant son lecteur, si habilement que ce soit, n'approche encore nullement d'une exigence de vérité.

Soit. Mais par quel mot rendre compte alors de cette impérieuse justesse qu'imposent, au détour d'une phrase, telle association verbale, et parfois tout un livre, toute une œuvre dans lesquels nous reconnaissons le don de dire le vrai ? La difficulté tient à un usage confus du mot « vérité ». C'est que la « vérité » de la littérature n'est ni celle du philosophe, ni celle du juge, ni celle du moraliste, moins encore celle du savant. Elle a sa puissance propre qui ne se situe pas dans la conformité à un idéal de *vérification*. À proprement parler, elle ne vaut qu'autant qu'elle reste invérifiable hors du moment où elle tient en suspension dans la langue. Elle nous rappelle d'une part la nature relative de toute véridiction ; d'autre part, la force d'emportement, de fascination, voire

d'extase, dont est capable la parole. Cette double leçon institue la vérité de la littérature – une vérité dont le roman, le récit, la fiction sous toutes ses formes, ont autant de titres à se réclamer.

Je ne vois donc pas plus de *vérité*, entendue en ce sens, dans un récit de vie que dans un roman fantastique, dans une enquête sociologique que dans un poème. Mesurés à cette aune, ils sont également aptes à dire le vrai, mais également contraints à une tâche d'un tout autre ordre que celle du moralisme ou de l'exhibition. Cette tâche, ils nous invitent à l'accomplir en même temps qu'ils l'entreprennent eux-mêmes. Elle consiste à repenser sans cesse les usages que nous faisons entre nous comme en nous du mot « vérité » et de tous ses satellites – à repenser par exemple l'hypothèse d'un interdit portant sur *certaines* fictions, sur *certaines* récits ou *certaines* narrations. Car nous savons bien, d'expérience historique, que les mondes où règne la vérité sont toujours ceux qui interdisent *certaines* récits.

Dans son dernier essai, *Demande*, qui porte sur les relations entre littérature et philosophie, Jean-Luc Nancy écrit ceci : « *La vérité et la narration se séparent de telle sorte que c'est leur séparation qui les institue l'une et l'autre. Sans la séparation, il n'y aurait ni vérité ni narration : il y aurait le corps divin. Non seulement la narration est susceptible ou suspecte de manquer de vérité, mais elle en est privée dès le principe, étant privée du corps présent comme bouche de sa propre profération, comme peau de sa propre exposition*<sup>1</sup>. »

Cette scène de la séparation est encore tout empreinte de la terreur du divin qu'elle congédie. Elle est d'ailleurs très curieusement à elle seule le condensé d'une narration qu'elle invite à reconstituer sans peine dans la mesure où nous la tenons de Hölderlin. Mais qui ne voit que sa beauté – indiscutable au demeurant – et toute sa force découlent de l'effet de vérité induit précisément par cette narration ? Troublant aveu implicite, donc, d'un texte dont toute l'efficacité me semble contredire le propos. C'est qu'en dépit d'un partage qui se voudrait trop purement tranché, il existe bel et bien une vérité de la narration, une vérité de la fiction pour autant qu'il existe une vérité de la littérature : celle qui, sans recourir à la présence d'aucun dieu, nous restitue la « *bouche de sa propre profération* » et la « *peau de sa propre exposition*. »

<sup>1</sup> Jean-Luc Nancy, *Demande* (Galilée, 2014, p. 39).

Pierre Drogi

## Fiction : défense et consolation ?

« Faisons comme si » : tel est le ressort de la fiction, sa formule qui instaure un espace entre choses et mots, entre auteur et lecteur – un interstice.

Et ce « comme si » *effectue* quelque chose en nous. Comme si la fiction révélait au mieux le lien indissoluble et sous-jacent qui porte notre humanité commune.

Au IX<sup>e</sup> siècle de notre ère, à Bagdad, l’auteur de *Sindbad le Marin* imagine un festin où le dénommé Sindbad, héros du livre, invite un simple porteur, Hindbad – à une lettre près, le même – à s’asseoir à sa droite.

Au cours de ce Banquet, le fortuné marchand comble de dons le misérable porteur : pas seulement de nourritures et de vin, mais d’histoires, symboliques, toutes tissées de fiction. Et il offre, après chacun de ses sept récits, chaque jour, pendant une semaine, un sac de pièces d’or.

Ce qui se raconte au fil des jours concerne une fraternité qui s’étendrait aux deux moitiés du monde ; on ne l’obtiendra que lors du dernier voyage, en traversant la terre.

Mais dès le prologue, l’auteur semble nous inviter, lecteurs chargés de nos soucis, à déposer ces derniers devant sa porte. Il nous incite à pénétrer de plain-pied dans son paradis de paroles, décrit comme un jardin merveilleux fût-il aussi le lieu du récit de nos tribulations – en laissant nos fardeaux au-dehors. Des domestiques se chargeront d’acheminer les paquets à leur destination, à présent sans notre aide ! Le texte de fiction, palais de papier, fait ainsi tomber en son sein les discriminations du monde.

Il rétablit, dans le creux du livre et durant tout le temps de la lecture, une justice *en effet* ; ou *mise en acte*. Cette dernière corrige ou soigne le monde, en une Utopie « réelle ». Et sa portée, tout le temps de la lecture, est efficace.

Si néanmoins le prologue d’une autre version des *Mille et Une Nuits* semble interdire au lecteur plébéien de franchir son seuil, ou même le presse de déguerpir, peut-être est-ce pour qu’il faille « à plus haut sens interpréter » et comprendre : que tout lecteur entrant ici sera traité en roi, fût-il esclave...

« *Que tous les hommes généreux, les seigneurs vertueux et glorieux le sachent, le but de ce livre exquis et passionnant est d’instruire. [...] Il s’adresse aux Grands de ce monde...* » (*Les Mille et Une Nuits*, édition de Jamel Eddine Bencheikh et André Miquel, folio classique, Paris, 1991)

À des romanciers qui désespèrent d’agir par leurs écrits, et qui considèrent le roman comme un genre qui exclurait et a toujours exclu les sans-parole, répondre ceci : depuis les plus anciennes époques où on la trouve écrite, la fiction installe, entre celui qui lit (ou écoute lire) et celui qui écrit, un lien fraternel obombré par le livre.

La fiction scelle alors une relation spécifique entre auteur et lecteur, à hauteur d’homme. Elle se porte garante d’une *humanité* dont elle se fait l’abri, ou l’anticipation. Pour utopique (en nul autre lieu que le livre) qu’elle puisse paraître, elle établit son acte. Modifier le monde, non, elle ne le peut – mais rectifier la relation, et la faire éprouver hors des stéréotypes.



« *Qui donc, mieux que le livre, écrit Jâhiz en ce même IX<sup>e</sup> siècle, est, à la fois, médecin et nomade, byzantin et hindou, persan et grec, éternel et engendré, mortel et immortel ? Qu'est-ce qui pourrait, comme lui, être l'alpha et l'oméga, le trop et le pas assez, le caché et l'apparent, le témoin et l'absent, l'éminent et le humble, le consistant et l'inconsistant, la forme et son contraire, le genre et son opposé ?*

*Allons plus loin, quand donc as-tu vu un jardin transportable dans une manche, un verger disposé sur une tablette de pierre, un être qui parle à la place des morts et qui est l'interprète des vivants, un familier qui ne consent à dormir qu'après que tu as, toi-même, succombé au sommeil, un être qui ne parle que selon tes désirs, est plus muet qu'une tombe, garde les secrets mieux que le plus discret des secrétaires ? » (Jâhiz, 777-869, Prologue du *Livre des animaux*, in *Le Cadi et la Mouche*, anthologie, trad. de Lakhdar Souami, Sindbad, Paris, 1988)*

Oui, la fiction est sorcière, en magie blanche ! Elle se fait pourvoyeuse d'humanité parce qu'elle permet à chacun de sortir des identités assignées, de se mettre hors de soi et « dans la peau d'un autre » : d'entrer en dialogue.

Peut-être faut-il accompagner seulement les lecteurs jusqu'au seuil. Leur rappeler qu'ils sont Grands...

Qu'ils sont « *les Grands* » du monde...

Pierre Drogi, né à Metz en 1961, est enseignant. A publié des poèmes, des essais, des traductions (du roumain). Il a été directeur de programme au Collège international de Philosophie. Derniers ouvrages : *Le Chansonnier*, poèmes (La Lettre volée, 2014), et très récemment *Du sein de la fiction*, essai (Passage d'encre - collection Traces, 2015), consacré aux pouvoirs effectifs ou supposés de cette dernière.

**Bernard du Boucheron**

## **Fiction or not fiction**

Un auteur court à ses risques exclusifs l'aventure périlleuse de la fiction.

Vous voilà seul devant votre bloc Rhodia à couverture jaune, 80 feuillets, 80 g au m<sup>2</sup>, vélin supérieur, 14.8 x 21 (ou votre ordinateur si vous avez moins de 80 ans). Laissons de côté l'angoisse de la page blanche, devenue un cliché. Un petit anxiolytique règlera la question.

Parlons plutôt de l'histoire, à créer de bout en bout, de l'ouverture indispensable – c'est « l'accroche » – jusqu'à la fin (sauf si vous cédez à la mode de la queue de poisson, très chic).

Que de dilemmes !

Primo, écrivez-vous au présent ou au passé ? Si vous racontez votre affaire au présent, vous avez l'air pressé d'en finir, ou d'être membre de la tribu haïe et enviée des journalistes. En revanche, vous évitez le passé simple, qui appartient à une langue morte, et l'imparfait du subjonctif cher aux Précieuses de l'Hôtel de Rambouillet.

Si vous écrivez au passé, on vous jugera « suranné », solennel et guindé, on vous accusera de vous exprimer comme Octave Feuillet. Les gentilshommes en bras de chemise qui se battent en duel et les dames qui meurent de chagrin sur leur cadavre ne sont pas loin.

Autre danger, est-ce que par hasard vous vous prenez pour Dieu le Père ? D'où tenez-vous cette omniscience qui vous fait pénétrer dans la conscience de vos personnages, et écrire non pas « *La marquise sortit à cinq heures* », mais « *La marquise sentit qu'elle n'aimait plus Alfred* » ?

Tertio, comment allez-vous torcher votre récit ? Au moins y a-t-il des tortures, des viols, des incestes comme chez Philippe Djian ou Jonathan Littell (un bon point) ? Y meurt-on de mort violente (un autre), est-ce que vos personnages parlent banlieue ou cul de banlieue (deux bons points de mieux), fument-ils, se piquent-ils, etc... ? Ou tout se passe-t-il dans une idylle verdoyante et bucolique, pleine de drames sentimentaux que le grand cœur de l'héroïne parviendra à surmonter ? Un livre « *feel good* » peut-être ? Là, vous caressez l'espoir de tirer à un million.

« Quand est-ce que je la tue ? » C'est le problème que vous pose votre principal personnage féminin. Quant au moyen, vous avez le choix entre l'embolie peropératoire, l'accident d'avion, l'étrangleur jaloux, la défenestration volontaire. Après le « *pourquoi* » du Roi Ferrante, chez Montherlant, à propos de Dona Inés de Castro qu'il s'apprête à faire tuer, vous voilà seul et désarmé devant le « quand » et le « comment ». Décidez-vous.

Au regard de ces tribulations, quel confort, quelle paisibilité si l'on renonce à la fiction ! Plus de fatigue ni de risque : sauf si vous êtes *people*, ou si vous avez un vrai don de

plume, personne ne vous lira. Vous éviterez ainsi critiques et sarcasmes. Laissez faire votre mémoire. Enjolivez à loisir : c'est moins *ouvrageux* que d'imaginer une histoire. Faites de vous-même le personnage que vous n'êtes pas. Il vous suffit d'être assez vieux pour ne citer que le témoignage des morts : vous ne serez jamais démenti. Fignez surtout la posture morale. Soyez Voltaire avec du cœur, Hugo sans les fanfares, Staline moins le goulag. Ne vous insurgez pas, vous risqueriez d'indisposer les CRS. Soyez *indigné*, ça paye comme ça a eu payé. Aimez les pauvres, ça ne coûte rien tant qu'on ne fait pas la charité.

Sous le bénéfice de ces quelques précautions, la route est beaucoup plus facile que le recyclage de lambeaux autobiographiques plus ou moins habilement déguisés en fiction. Au travail.

Bernard du Boucheron est né à Paris en 1928. Après une carrière dans l'industrie aéronautique, à La Compagnie générale d'électricité et chez Alstom, il écrit à 76 ans son premier roman, *Court serpent* (Gallimard, 2004, Grand prix de l'Académie Française). Sept autres romans ont suivi dont *Vue mer* (Gallimard, 2009, Grand Prix de la Mer). Dernier roman : *Le Cauchemar de Winston* (Le Rocher, 2014).

Christian Garcin

## Ouvrir l'univers

« *La fiction paraît suspecte* » ? C'est possible. Et d'une certaine manière, c'est justifié : on peut en effet avancer que l'objet de la littérature aujourd'hui n'est plus simplement d'écrire une histoire avec un début, un milieu et une fin, mais que, sans que cela soit bien entendu proscrit, ce qui serait stupide (le genre romanesque ne procède pas par oukases), il se situe peut-être moins dans le fait de *raconter* que dans celui d'essayer de lancer des passerelles de sens entre des réalités inconciliables, nous confrontant ainsi à l'indécis, à l'indéterminé, au tremblement des certitudes, à l'impensable du réel.

Admettons. Ce point de vue cependant ne devrait pas conduire à une défiance vis-à-vis de la fiction en général, mais d'une certaine manière, univoque et datée, de la concevoir. Or il se trouve que la relation que nous entretenons, en France, avec le genre romanesque, est pour le moins paradoxale.

D'un côté en effet, certains nous serinent depuis quelques décennies que le roman est un genre désuet, qu'il ne s'agit jamais que de l'éternelle marquise faite pour distraire et séduire le bourgeois, que les histoires, ça va un moment – « à moi faut pas me raconter d'histoires », en somme –, qu'on veut bien en lire mais uniquement si elles sont distanciées, au second ou troisième degré, écrites avec un petit sourire en coin, entre « voyez ce que je sais faire » et « je ne suis pas dupe » ; on cherche à nous faire croire que la littérature sérieuse, responsable, celle qui ne prend pas les lecteurs pour des gamins naïfs et crédules, serait soit ce récit ironique et distancié, soit le témoignage, le récit aut centré ou le reportage sociétal à peine romancé (comme si tout récit quel qu'il soit n'était pas *déjà* une fiction), oubliant qu'il est quasiment impossible d'imaginer les expériences qu'on n'a pas vécues directement, même en lisant le compte-rendu, et que la fiction sert, entre autres, à cela : à se les approprier, leur donner une épaisseur métaphorique qui permet de les imaginer sans les avoir vécues et d'élargir ainsi notre propre expérience – c'est-à-dire, ainsi que l'écrit quelque part Salman Rushdie, « *d'ouvrir l'Univers, d'augmenter, ne serait-ce que légèrement, la somme de ce que les humains (sont) capables de percevoir, de comprendre, et donc, en définitive, d'être* » – oubliant par la même occasion que, grâce à cette fonction métaphorique, le roman permet mieux que tout autre genre de penser la complexité du monde intérieur face à celle du monde extérieur, et que de cette double appréhension de la complexité du monde nous avons de plus en plus besoin, car elle enrichit non seulement l'imaginaire, ce qui en soi n'est déjà pas si mal, mais aussi et surtout la réflexion, la distance critique, l'empathie et la prise en compte de points de vues a priori incompatibles.

Mais voilà que dans le même temps, et c'est cela qui est paradoxal, sort du four la fameuse tarte à la crème du roman français replié sur lui-même, nombriliste, frileux, aut centré (connotation négative ici), rabougri, incapable de saisir, comme on dit, le monde à bras-le-corps par le biais de la fiction romanesque – ce qui par parenthèse témoigne d'une superbe méconnaissance dudit roman français, il n'y a qu'à regarder, et surtout lire, ce qui s'écrit et se publie aujourd'hui. Donc il faudrait savoir. Je me dis

pourtant qu'il doit bien être possible de trouver ici ou là quelques romanciers dont les œuvres s'adressent à des adultes intelligents, et dont le but est à la fois de stimuler la curiosité et le plaisir intellectuel et de prendre en compte la diversité du monde par l'intermédiaire de fictions exigeantes et complexes. Soit dit en passant, ce point de vue hautement discutable renvoie implicitement les lecteurs vers d'autres fictions, étasuniennes, russes, japonaises, sud-américaines, que sais-je, excellentes souvent, évidemment, là n'est pas la question, mais celles-ci en tout cas davantage respectables, tolérées et admises.

À vrai dire, si je ne m'explique pas vraiment cette défiance maintes fois constatée à l'égard de la fiction, et encore moins qu'on puisse *dans le même temps* déplorer le supposé manque d'ouverture sur le monde du roman français (l'une comme l'autre de ces deux positions me semblent justement en être, des fictions, et des belles), je vois mal, par ailleurs, le rapport avec cette espèce de blanc-seing souvent accordé au témoignage, au récit de vie ou au reportage romancé – qui à l'occasion peuvent fournir bien entendu matière à livres de qualité, là non plus n'est pas la question. C'est d'autant plus discutabile que ces livres-là sont eux aussi, *évidemment*, des fictions : la réalité ne se vit qu'une fois, et dès lors qu'on entreprend de la raconter, à l'oral ou à l'écrit, on en fait une fiction, au moins par omission volontaire, oubli, dissimulation, organisation, composition – et, bien entendu, invention. « *Il y a plus de fiction dans le Journal d'Amiel que dans Les trois mousquetaires* », écrivait Daniel Oster.

Quant au fait de savoir – deuxième partie de votre question – si l'on peut faire fiction de tout, cela me rappelle les éternels « débats » sur l'humour : peut-on rire de tout ? Les deux d'ailleurs sont liés. Depuis les pères Rabelais, Diderot, Cervantès et Sterne, on sait en effet que le genre romanesque entretient avec l'humour de solides accointances. Que la distance énonciative nécessaire à la fiction laisse souvent de la place à la distanciation humoristique, et que celle-ci est même une de ses caractéristiques. Et dans les deux cas, je réponds oui : oui, on peut, on doit, même, rire de tout, comme on peut faire fiction de tout – puisque le roman, qui présente la particularité de se définir par ce qu'il n'est pas (ni conte, ni reportage, ni poésie, ni biographie, ni autobiographie, ni géopolitique, ni histoire, ni géographie, ni récit de vie, ni initiation mais, idéalement, tout cela à la fois, qu'il englobe et dépasse) a pour vocation d'embrasser la totalité et la complexité du monde.

Christian Garcin est né en 1959 à Marseille, près duquel il vit toujours. A publié romans, récits, nouvelles, essais, poèmes et carnets de voyages. Derniers titres parus : *Selon Vincent* roman (Stock, 2014), *La loi des bêtes* nouvelle (Éd. du Chemin de fer, 2015 - ill. Philippe Favier), *Vétilles*, notes (L'Escampette, 2015), *Le Lausanne-Moscou-Pékin*, chroniques de voyage (La Baconnière, 2015). À paraître : *Les vies multiples de Jeremiah Reynolds*, roman (Stock, janv. 2016).

Hubert Haddad

## Les contrebandiers de l'irréel

Depuis saint Augustin, l'écriture du moi a pris bien des visages avant de se figer devant le miroir du réalisme d'époque. Montaigne, Casanova, Rousseau, Chateaubriand, Constant, Nerval ou Amiel avaient des ambitions qui excédaient infiniment la culture narcissique dépressive propre au genre autofictionnel en vogue. L'espèce de prescience différée de soi, auquel se vouèrent Michel Leiris ou le Sartre des *Mots*, serait plutôt l'asymptote périlleuse du vide : un exercice lointainement libérateur. Katherine Mansfield, elle, fit de l'introspection une méditation impressionniste sur les signes du détachement, en soi pathétique parce que tout empreint du sentiment d'un proche départ. Dans une page prémonitoire, elle fustige l'abandon aux marécages de la biofiction et nous suggère en passant un sujet en or : « *n'être que le petit commis d'un hôtel sans propriétaire, dont la tâche consiste à inscrire les noms des clients capricieux et à leur donner les clefs.* » Le roman des moi qui se succèdent et cohabitent en moi ! Leur offrir un hôtel louche, sans direction affichée : ils vont et viennent, du grand dehors au secret des chambres, impérieux ou équivoques, tandis que le petit commis s'interroge, avec ses clefs attachées à des plaques de cuivre qu'il lui faut distribuer au petit bonheur, dans l'ignorance où il se trouve des préséances, des droits avérés ou incertains et des désirs cachés de cette étrange clientèle.



L'écriture individuelle, égotiquement esseulée, plonge depuis Jean-Jacques dans l'exploration mnésique de l'enfance, ce sous-continent de la sensibilité. Raconter sa préhistoire, c'est la réinventer à coups d'écrans médiumniques et de madeleines hallucinogènes avec tout ce qui lui manquait alors, les complications d'une langue. Le merveilleux entre en scène en quête de modèles, c'est-à-dire de mensonges. Et les figures tutélaires s'égrènent parmi les oublis choisis, les embarras esthétiques et les aveux injustifiés.



C'est mystérieux comme les grands romans, au fond, ne parlent que d'eux-mêmes ; l'écriture y interroge ses abysses sous le voile d'Isis de la narration. Toute fiction ne serait ainsi qu'un détour pour dire l'urgence de sa profération. Et ce détour au meilleur cas est une promesse qui pourrait se suffire à elle-même, dans la connivence d'un lecteur bien aise de se perdre par toutes les boucles du dédale. Signe d'intelligence, d'adaptation environnementale, le détour pourrait symboliser la civilisation en général (et la pensée orientale en particulier). « *Si tu es pressé, fais un détour* », dit un proverbe japonais. À l'occasion, il définit l'essence de toute fiction aboutie, son *plus court chemin*. L'art du détour ne manque pas de célérité, sachant qu'écrire c'est prendre de

vitesse le lecteur, telle la tortue de la fable.



Les périsologies narratives du réalisme (cette cruche qui est une cruche qui est une cruche...), l'autofiction et son usage narcissique primaire du tout-à-l'égout autobiographique, le psittacisme vériste et les minimalismes conquérants participent de conserve à la mise à plat de l'imaginaire et de ses perspectives oniriques par le culte de l'immédiateté, induit en grande part de l'emprise des nouvelles technologies de communication. Les médias n'ont qu'un horizon d'imminence. Le « *tout est mythe* » barthien a pris la place du réel en excluant l'imaginaire, seul espace authentique au demeurant, mais refoulé *dans son lieu* comme désir sans objet, devenu l'inconscient de lui-même, l'irréfléchi réflexe. Le comble du réalisme est sa mise en fiction sociétale omniprésente, normative : des confabulations médiatiques au livre, à la scène ou à l'écran. L'imaginaire mis au secret, et donc aveuglement actif comme ombre portée des idéologies, le *récit vrai* converti en doxa décalque avec une sorte de compassion triste un ersatz de réalité au lieu de réinventer celle-ci démesurément face à l'entropie de l'insignifiance. Internons dévotement Maldoror, quitte à en conserver un brin d'épigraphe, avant d'interviewer avec une infinie complaisance l'infirmier-chef ou l'aliéniste sur les délices et les périls de cette sulfureuse proximité.

Quant à la vérité en littérature – au vérisme expérimental, cet idéal de l'huître romanesque –, elle diffère du soc tranchant de la vérité analytique par un leurre : dirait-elle le vrai, le disant, en illustrant jusqu'à plus soif sa propre concordance ? Que peut-on comprendre des énigmes de ce monde par quelque conformité fractale avec la réalité ? « *Et puis il faudrait quand même en finir un jour avec cette plaisanterie du roman vrai parce que vécu* » lançait Romain Gary en 1960 dans sa *Promesse de l'aube*, reléguant le réalisme à une simple technique de l'invention à laquelle s'appliquent *les contrebandiers de l'irréel*.

En dehors de nous, dans l'inconnu qui nous moissonne, s'éploie un dedans invasif imprédictible qu'aucune vérité ne régente. « *Le réel restera toujours inconnaisable* » dira Freud en prenant soin de le distinguer de cette réalité spéculaire indéfiniment redondante – ce qu'un fameux disciple reformulera ainsi : « (...) *nul langage ne saurait dire le vrai sur le vrai, puisque la vérité se fonde de ce qu'elle parle, et qu'elle n'a pas d'autre moyen pour ce faire.* » *Ce manque du vrai sur le vrai* initie une équivoque somme toute circonstancielle, conséquente à la marchandisation de la littérature, équivoque ou méprise concertée qui voudrait s'imposer en esthétique universelle alors même qu'elle n'affiche que le symptôme envahissant d'un certain mal être de la bourgeoisie occidentale urbaine en rupture d'idéologie.



La langue est cette mer où nous tenons un cap rêvé, comme saint Brandan décidé à visiter le paradis quelque part en Atlantique. Au risque d'écueils, d'iceberg à la dérive ou de cyclones, la plume du moine Benedeit suscite toutes sortes de diables et de



dragons, puisque le voyage est la fable même, l'aventure extrême dont nous ignorons l'issue et la mesure. Sans filer plus longtemps la métaphore, disons que l'écrivain en perte dans l'océan mouvant de signes aux abysses ignorés constituant sa langue doit profiler son allure au rythme du périple. Imaginons un instant que le français disparaisse de l'hexagone par quelque atteinte virale foudroyante et que le pays dût se refonder une parole partagée avec tous les autres idiomes qui s'y parlent, breton, arabe, anglais, etc., on découvrirait alors paradoxalement l'ailleurs prodigieux de cette langue.

Cette vertu de rendre inattendue l'ample réalité, toujours ardente et prête aux plus heureuses métamorphoses, tient en grande part au miracle de la littérature. Homère, en effet, sans cesse nous engendre dans la proximité des nuages ou l'effroi des antipodes.



L'imaginaire est une cathédrale reflétée sur une bulle de savon. Il ne nous en restera qu'un lointain bruit d'orgue quand tous les souffleurs de verre de la réalité mimeront le silence à grands cris.



Depuis Chrétien de Troyes, il existe bien sûr dans l'espace francophone une littérature de l'imaginaire, provocatrice et aventureuse, que l'on retrouve chez le baroque Cyrano de Bergerac, Rabelais, le Sade qui déconstruit l'édifice moral et éthique de l'ancien régime par les plus acérés paradoxes de la transgression, Potocki et son *Manuscrit trouvé à Saragosse*, le Hugo des *Travailleurs de la mer* ou de *l'Homme qui rit*, l'immense Balzac en qui Baudelaire voyait avant tout un visionnaire, Villiers de l'Isle-Adam ou Barbey d'Aurevilly, Nerval qui dans *Aurélia* et *Sylvie* atteint à une sorte de romanesque transcendantal, Lautréamont dont on peut lire *les Chants de Maldoror* comme un dépassement du roman noir ou gothique, l'admirable Marcel Schwob ou Rosny aîné parfois, le Rodenbach de *Bruges la morte*, bien d'autres jusqu'aux surréalistes, jusqu'à *Nadja* et *le Paysan de Paris* – et dans cette mouvance contrariée, le René Daumal du *Mont Analogue*, Pierre-Jean Jouve, Georges Bataille, Mandiargues et Hardellet, Gisèle Prassinos et Joyce Mansour, Noël Devaulx ou Gracq. En dépit de cette richesse, il y eut une glaciation après 1945, comme si la guerre avait stérilisé le champ honni de l'imaginaire. C'est aussi avec tout un imaginaire collectif, un ensemble de mythes raciaux et nationaux que la France est tombée dans la Collaboration. C'est avec l'imaginaire politique et lyrique des Gobineau, Drumont, Maurras, Barrès, Drieu la Rochelle, Céline et consorts qu'on a pu s'abandonner à ces malheureuses dérives. Au réveil, dès 1945, il a fallu éliminer l'homme de la littérature, ou du moins sa dimension tragique... et cela donna, pour le meilleur ou le pire, le réalisme clinique du Nouveau Roman, lequel se déclina en divers minimalismes. Outre l'insipide relation d'objets, Saint-Germain et l'Université prônèrent un temps une sorte de mise à plat du langage afin que la métaphore soit écrasée, que plus rien ne puisse dépasser, poser énigme, être source d'interprétation, sinon dans le champ aveugle de l'analyse structurale, cela dans un dessein concerté, quoique au fond manqué à la base, comme on parle d'acte manqué. Il faut relire *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet, paru en pleine guerre d'Algérie.

Le refus du tragique, de la tragédie en littérature, des mythes et de la métaphore, la prééminence de la surface sur l'illusoire profondeur, toute cette froide exaltation de l'insignifiance, de « *l'art pour le rien* ». Et dans le même temps, pas une ligne sur la Shoah, sur les vingt millions de morts de la récente guerre, pas une allusion non plus aux massacres alors contemporains en Algérie. Pour Robbe-Grillet, « *Raconter est devenu purement impossible* » parce que raconter serait avouer l'innommable, la collaboration des pères et l'aveuglement des fils. « *Chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi* », écrit Sartre quelque part dans sa défense de l'engagement. Bien sûr, d'autres écrivains ont continué de célébrer l'imaginaire. La fiction romanesque fut par chance encore possible après Vichy, avec ses personnages en médiation, ses faux-semblants relationnels. Qu'est-ce qu'un personnage ? « *Des mots découpés dans des mots* » dit à peu près Julien Gracq. Un lieu de jonction spectral des pulsions et des songes qui s'avance sur ses pattes de derrière dans l'espace tragique irréductible de la fiction, avec pour seule caution la suspension volontaire d'incrédulité du lecteur, ce « *suspension of disbelief* » cher au grand Coleridge.

Plus que jamais, après la monstruosité génocidaire, il aurait fallu parier sur l'imaginaire, ne pas l'abandonner aux forces de destruction des idéologies et des religions de toutes espèces. Le jdanovisme nous guette sous des masques divers. Un pacifiste ne se coupe pas les bras sous prétexte que des mains ont tué. Et pour un écrivain, se retrancher de l'imaginaire, c'est-à-dire du lieu de jonction actif des langues et de leurs représentations, équivaldrait à peu près à une lobotomie. Partout, en Amérique du Sud, en Afrique, dans les pays de l'Est, les romanciers échappent allègrement à ce réalisme de moyen cadre neurasthénique dans lequel s'est longtemps confinée la littérature française. Mais ça bouge même dans l'hexagone. D'ailleurs, on ne parle plus guère de la Nouvelle Fiction. Aujourd'hui, tout le monde en fait ou croit en faire. À ce propos, de quoi s'agissait-il? Sans doute d'une manière très décalée d'envisager l'immensité labyrinthique du réel à travers les légendes, les mythes et la violence de l'actuel, afin de bouleverser les grilles d'interprétation, de retourner les masques et les gants, de réenchanter le jour et la nuit dans le grand mystère d'être.



La réalité, comme invention de l'imaginaire. « *Jamais nous ne saurons à quoi les choses ressemblent en notre absence* » écrit Marc Petit.



La littérature francophone actuelle, dans ses œuvres vives, ne correspond probablement guère à l'image publique que nous nous en faisons. L'Université, l'édition et les médias en général demeurent captifs du cercle vicieux de la vulgarisation et du business, oubliant au passage l'espace hors normes de la prose poétique ou l'aventure dérobée de la nouvelle. Le Nouveau Roman comme le minimalisme post-beckettien n'auront sans doute été qu'un épiphénomène du réalisme flaubertien ranimé par la leçon de Kafka, au demeurant symptomatique des désastres de l'humanisme en France au sortir de la Collaboration et des guerres coloniales. La pérennité du surréalisme et des valeurs de

résistance aura marqué l'après-guerre, de manière moins uniforme avec, en figures de proue, Julien Gracq, Georges Bataille, Jean Genet ou Louis Aragon, mais aussi André Pieyre de Mandiargues, André Hardellet, Paul Gadenne, Noël Devaulx, Michel Fardoulis-Lagrange et bien d'autres.

La fausse perspective de la médiatisation relative du fait littéraire, occulte la réalité multiforme de la littérature de fiction en France (*a fortiori* dans sa réception mondiale). Comme le sont toujours activement les ères baroque ou romantique, le siècle dernier demande à être reconsidéré et réévalué par une investigation critique vivante, et disons-le, poétique, rompant avec les formalismes et les appropriations partisans de tous ordres. La nébuleuse romanesque (et littéraire en général) a pour singularité de ne pas coller à son image, d'être dans un décalage plus ou moins aigu quant à son actualité et à sa réception : à chacun d'en esquisser une autre cartographie, moins consensuelle, attentive aux voix nécessaires encore inaudibles, en pariant sur le génie de la langue.



Assez confiant dans la littérature en gésine, Julien Gracq imputait davantage une « *crise du jugement littéraire* ». Imagine-t-on un monde où l'on ne sache plus lire ? Les livres y seraient comme les partitions de musique, accessibles aux seuls professionnels : des lecteurs s'en chargeraient (des comédiens, les écrivains n'étant plus même feuilletés). Mais tout fluctue, s'incarne et disparaît. Genre par essence métamorphique, le roman ne saurait prendre le temps de se définir. Quant à la fiction, elle englobe toute parole – à commencer par les discours de vérité, cette rhétorique du pari face au néant dont elle procède.

Nulle forme arrêtée – même un visage ne se modèle qu'au gré des ressemblances. La forme est l'instant mort-né, pure illusion au socle d'un rêve.

Hubert Haddad est né à Tunis en 1947 et a suivi ses parents dans leur exil à Paris. Il est l'auteur d'une œuvre protéiforme couvrant tous les champs de la littérature – tout à la fois poète (récemment : *La Verseuse du matin*, Dumerchez, 2014, Prix Mallarmé), nouvelliste (les *Nouvelles du jour et de la nuit*, Zulma, 2011), romancier (récemment *Le peintre d'éventail*, Zulma, 2013, prix Louis Guilloux, et *Théorie de la vilaine petite fille*, Zulma, 2014), historien d'art, dramaturge, essayiste, auteur de l'inclassable *Nouveau Magasin d'écriture* (Zulma, 2006). À paraître : *Corps désirable*, roman (Zulma, août 2015), *Mā* (間), roman (Zulma, septembre 2015). Grand Prix 2013 de la SGDL pour l'ensemble de l'œuvre.

Jacques Jouet

## Non

Je ne partage rien du constat proposé.

Je ne constate pas les mêmes choses.

Je constate qu'un art véritable n'est pas nécessairement populaire.

La « fiction » n'est pas un art, c'est une pitrerie de vocabulaire anglo-saxonien qui englobe tout et rien lié au mensonge.

Le roman est un art, l'un de ceux que j'essaye d'exercer.

Il n'est aucunement en concurrence avec je ne sais quelle relation de la réalité.

Je ne prétends pas que le roman comme art ait pour résultat nécessaire la vérité pratique.

Ce peut être son but.

Le roman n'est pas un art nécessairement populaire.

Le roman est un art trop critique pour être a priori populaire.

99% des « romans » sont des contes de fées. (Je n'ai rien contre les contes de fées, j'adore les contes de fées, mais ce ne sont pas des romans. Le conte de fées est populaire par essence, il sourd du populaire.)

Le roman c'est le conte de fées impossible.

Décidément, la « fiction » ne comprend rien à rien.

Jacques Jouet est né en 1947 à Viry-Châtillon. Membre de l'Oulipo depuis 1983. Il est à la fois poète, romancier, nouvelliste, auteur de théâtre et essayiste. Derniers ouvrages : *Boilly en trompe-l'œil* (éd. Invenit, 2011), *Du jour* (P.O.L., 2013), *Le Cocommuniste* (P.O.L., 2014). Sa page sur le site de l'Oulipo : <http://oulipo.net/fr/oulipiens/jj>

**Patrick Kéchichian**

## **En littérature, l'écrivain n'est pas l'étalon de la vérité**

L'imagination ou la fiction ne me semblent pas devoir être considérées comme des absolus de l'art littéraire. Ce n'est pas la méfiance qu'elles doivent éveiller cependant, mais l'esprit critique dans son plein exercice. Même si le roman, dans toutes ses dimensions et évolutions, exerce une sorte d'hégémonie, d'autres voies sont licites, praticables ; certaines ont des noms – poésie, essai, chronique, récit... – d'autres non. En revanche, la vérité est bien ce qui, en dernière analyse, mesure la valeur et la nécessité d'une œuvre. Certes, l'instrument est difficile à manier, mais l'intuition apporte, ici comme ailleurs, une aide précieuse. Lorsqu'une chose nous apparaît comme un mensonge, nous le dénonçons, nous en éloignons. Éventuellement, nous résistons à la séduction que ce mensonge peut avoir le pouvoir d'exercer. À l'inverse, quand *la* vérité, ou *une* vérité, se fait jour – même si nous ne savons la nommer telle – nous nous en rapprochons comme d'un bien précieux, d'un viatique adapté à notre existence. Cette vérité ne peut être une parure, une distraction ou une fantaisie. Mais il faut, bien sûr, s'entendre sur les mots, ou plutôt bien les entendre, ne pas les rabaisser ou les moquer, les traîner dans la boue. Ainsi de la vérité, dont le bon usage littéraire réclame la plus scrupuleuse attention, et aussi une grande disponibilité, une capacité d'accueil et de partage, de transmission. Une marge d'erreur est admise, l'infaillibilité n'étant pas une vertu littéraire. Additionnées, ces dispositions nous retiendront, par exemple, de considérer la personne de l'écrivain, sa gloire et son triomphe, ou ses déconvenues, comme les étalons de cette vérité. Cette règle de conduite est d'ailleurs également applicable à soi-même. Dernière précision : en littérature, ce rapport à la vérité n'est pas réductible à une morale, si digne soit-elle.

Quant à la réalité, elle demeure l'horizon, le but, le désir de tout art et donc de la littérature que Maurice Blanchot (dans *La Part du feu*) définissait comme « *souci de la réalité des choses, de leur existence inconnue, libre et silencieuse* ». Elle est, ajoutait-il, « *leur innocence et leur présence interdite, l'être qui se cabre devant la révélation, le défi de ce qui ne veut pas se produire au dehors* ». Le rêve le plus éthéré comme l'imaginaire le plus frénétique, la fantaisie ou le drame, le lyrisme ou l'incantation, ne sont pas destinés à nous éloigner, à nous distraire de ce réel qui fait loi. Une loi non écrite que la littérature commente, analyse, parfois contourne, dispute et discute, sans fin. Par les voies singulières dont je parlais, tous ces modes d'approche nous ramènent – devraient nous ramener – à ce réel, qui est notre vrai lieu, notre existence (et pas seulement son cadre), notre espoir et notre désespoir. Alors oui, on peut faire « *fiction de tout* », y compris de soi, mais sans oublier ou désertier ce vrai lieu qui nous est commun. Et en ce domaine, le discernement et la critique que l'on s'applique à soi-même sont au moins aussi précieux que l'imagination.

Patrick Kéchichian est né à Paris en 1951. Critique littéraire et écrivain, il a longtemps travaillé au *Monde des livres* ; il écrit aujourd'hui pour *La Croix*. Parmi les livres qu'il a publiés : *Petit éloge du catholicisme* (Gallimard/Folio, 2009), *Paulhan et son contraire* (Gallimard, 2011), *Saint Paul, le génie du christianisme* (Le Seuil/Points, 2012).

Jean-Yves Laurichesse

## Porosité des frontières

Fiction ou réalité ? D'évidence, la distinction est pour moi suspendue dans le temps de l'écriture. Si j'écris à partir de faits avérés de mon histoire familiale ou personnelle, la fiction ne s'absente pas pour autant. Ainsi, l'existence de mes grands-parents, pris dans la tragédie de la Grande Guerre, est attestée par des photographies, des lettres, des documents officiels, comme celle des personnes réelles qu'ils furent. Mais dès que je commence à écrire, ils deviennent des personnages. Même si je ne cherche pas à « romancer » leur histoire, même si j'espère me tenir au plus près d'eux, dès lors que j'écris « Jean », que j'écris « Gabrielle », quelque chose s'enclenche qui peut s'appeler fiction. J'ai sous les yeux une lettre écrite par Jean dans un appartement désert de la place Monge, le 4 mars 1917 : elle atteste qu'il a passé là une nuit de permission, a écrit à sa femme repliée en Corrèze auprès de ses parents. Mais raconter son arrivée nocturne, ses pas dans l'escalier, la porte qui s'ouvre, son errance mélancolique dans ce décor familial, c'est entrer dans l'imaginaire en même temps que dans l'écriture, et c'est à cette condition seulement que je peux le rejoindre. J'ai aussi sous les yeux une carte postale envoyée par Gabrielle à son fils – mon père – depuis le sanatorium de Grasse, le 4 février 1923 : elle atteste le séjour qu'elle y fit dans l'espoir de guérir la tuberculose qui devait l'emporter un an plus tard. Mais l'imaginer assise sur le « cours » bordé de platanes que représente la carte, rêvant la vie des passants inconnus ou regardant la mer qui brille au loin, c'est inventer un être aussi émouvant qu'un personnage de roman.

Si à présent j'imagine un homme qui un matin quitte sa maison, jette la clé dans l'herbe et part sur la route dans un pays de collines pluvieuses, cet homme qui n'a même pas de nom n'a jamais eu d'existence dans la réalité. Et pourtant, je vais vivre avec lui par l'écriture une aventure que je n'ai jamais vécue et ne vivrai jamais : passer de l'autre côté du paysage, rencontrer un couple étrange qui m'accueille quelques jours dans sa grande maison, restaurer un petit salon de musique – moi que ne suis guère bricoleur –, découvrir de très vieilles lettres d'amour sous une dalle mal scellée, apprendre un secret que je ne devrais pas connaître, manquer me perdre dans une tempête de neige, accomplir un meurtre qui n'est peut-être qu'un rêve, et finalement repartir et disparaître dans les limbes de l'invention. À moins que ce ne soit moi qui accueille le voyageur dans ma grande maison et écrive son histoire en même temps qu'il semble la vivre. Fiction pure quoi qu'il en soit, mais qui, le temps de l'écriture – et je l'espère de la lecture – occupe tout l'espace de la réalité. Fiction d'ailleurs nourrie de ce que la réalité, c'est-à-dire aussi la peinture et la littérature, lui ont apporté : les paysages d'une Corrèze hivernale, un tableau de Poussin, les lettres d'un roman du XIX<sup>e</sup> siècle, de sorte qu'à nouveau je peine à démêler ce qui est fiction, ce qui est réalité.

On voit qu'au bout du compte la différence est mince entre ces personnages, entre ces histoires. Elle existe pourtant. Car Jean et Gabrielle furent d'abord les parents de mon père, orphelin à huit ans, et pour cela leurs personnages me sont particulièrement chers, quand la traversée de l'écriture me reconduit à eux, qui ont vécu et qui sont morts. Ce passé les leste d'un surcroît persistant de présence charnelle, quand les autres

personnages retournent aux songes dont ils sont nés. C'est pourquoi j'aurais pu appeler *récit* l'histoire de mes grands-parents, *roman* celle du voyageur et de ses hôtes, parce que le dosage de la réalité et de la fiction n'y est pas tout à fait le même. Mais la différence ne m'a pas semblé si importante qu'elle justifie une telle distinction, et j'ai préféré ne garder que le mot *roman*, si accueillant à tous ces travaux de l'imagination qui sont pour moi, simplement, la littérature.

Jean-Yves Laurichesse est né en 1956 à Guéret. Il a publié plusieurs romans aux éditions *Le temps qu'il fait*, dont récemment : *L'hiver en Arcadie* (2011), *Les brisées* (2013), *La loge de mer* (2015). Professeur de littérature française à l'Université de Toulouse II-Le Mirail, il a aussi publié des essais et des articles sur le roman moderne et contemporain (en particulier sur Giono, Simon, Millet). Site personnel : <http://jylaurichesse.e-monsite.com>.



**Emmanuel Moses**

## La vérité en question

La vérité est bien sûr indicible dans sa totalité. La célèbre affirmation de Lacan est dans toutes les mémoires. C'est de ce constat qu'il faudrait peut-être partir. Si seuls le fragment, la bribe, l'éclat, les ruines d'un paysage idyllique ou utopique peuvent encore porter témoignage d'une vérité disparue ou inatteignable, alors, paradoxalement tout reste possible. Le segment relativise et met à mal la prétention morale et moralisatrice à la vérité. Il ouvre des chemins buissonniers, la liberté des mauvais garçons.

Ainsi naissent les anecdotes lumineuses, les légendes révélatrices, les histoires de grand-mères qui puisent dans la tradition, rapprochent le passé, éclairent le présent et enivrent d'avenir. Peut-être qu'il faudrait parler de la dimension messianique de la fiction. L'imaginaire ne favorise-t-il pas l'impensable, l'inaccessible ?

Dans son livre vertigineusement subtil *Traces*, Ernst Bloch rapporte quantité d'histoires, de faits curieux et de récits fabuleux. Chacun, à sa manière, proclame une vérité profonde, qui est comme son nom caché ou son âme. La réalité a-t-elle une âme ? Ne serait-elle pas un corps mort dérivant sur la houle du temps ? Je pense pour ma part qu'il n'y a que les contes, dont le bruissement nous parvient encore des lointaines veillées d'hiver qui ne reviendront plus, qui réussissent à nous restituer une parcelle de ces éternelles vérités auxquelles nous passons notre vie à échapper. Disons que nous sommes jetés dans ce monde en aveugles, et qu'ailleurs, au royaume de l'invention, autrefois, ou à un niveau insoupçonné de notre être, nous étions des voyants. L'imagination, la fable, seraient alors le fil d'Ariane qui nous permettrait, à travers le labyrinthe désespérant des jours comptés, de rejoindre l'issue et le véritable jour, le ciel, plutôt, notre unique patrie à tous, égarés sur la terre que nous sommes.

S'il y a une rédemption possible, elle ne peut provenir que d'une ancienne et mystérieuse révélation, de l'irruption de ce qui nous dépasse et nous voue à un ailleurs. Et je crois de toutes mes forces d'écrivain que ce que nous appelons l'imagination, c'est-à-dire un fond en nous enté par l'inouï : – *Il y avait une fois...* –, hanté aussi, sagesse généreuse du langage, est cet élément exogène, extra-individuel, à la lisière de l'inconscient que nous partageons fraternellement, ce feu divin qui nous a été donné une fois pour toutes, susceptible de nous hisser au-dessus, par-delà notre condition d'êtres-pour-la-mort dans une existence dépourvue de sens, c'est-à-dire de sensibilité, c'est-à-dire, en définitive, de direction.

Emmanuel Moses est né en 1959 à Casablanca. Il vit à Paris depuis 1986. Romancier, auteur récemment de *Ce jour-là* (Gallimard, 2013) et *Rien ne finit* (Gallimard, 2015). Aussi poète, dont récemment : *Sombre comme le temps* (Gallimard, 2014) et *Le voyageur amoureux* (Al Manar, 2014). Il est par ailleurs traducteur de l'hébreu.

Pierre Ouellet

## Au-delà des faits...

*Faire fiction de tout...* Voilà ce qui serait désormais interdit à l'écrivain, devenu chroniqueur, échetier, reporter, historien... voire simple biographe. On ne s'en tient plus qu'au *fait*, sans plus porter attention au *faire* qui le sous-tend, à cette *tekhne* ou à cette *poièsis*, à cet *ars poetica* qui préside au « façonnement » proprement littéraire du factuel, qui dépend étroitement du fictionnel, *fictum* venant de *ingere*, qui veut dire « façonner », « créer », « modeler », comme *factum* vient de *facere*, qui signifie « faire », « fabriquer », « produire », en une quasi synonymie, à cette nuance près que ce dernier se ferait « comme par lui-même » alors que le premier nécessiterait l'intervention d'un « fabricant », d'un « facteur », d'un « faiseur » : le fait *se fait* ou *se produit*, la fiction *est faite* ou *est produite*...

Mais le roman, le récit, la nouvelle, toute narration, y compris journalistique ou historiographique, dont le mode d'expression est la langue et la parole, ne supposent-ils pas un artisan qui les manie, les manipule, les manufacture pour que les faits se manifestent, et nous apparaissent ainsi comme du « fait main », œuvre d'un *manu-facere* ? La *poièsis* inhérente à toute *mimèsis*, même la plus illusionniste, comme dans l'hyperréalisme supposé de l'autofiction, de l'enquête ou de l'« *universel reportage* », n'est-elle pas, dès lors, une condition sine qua non pour que le fait romanesque puisse exister ? On parle de feinte quand on évoque la pure fiction, qui prend toutes les libertés par rapport aux soi-disant faits vrais, et on la loge du côté du faux, du mensonge, de la tromperie ; mais n'est-ce pas une feinte encore plus grande de prétendre qu'on accède et donne accès aux faits eux-mêmes sans passer par un façonnement discursif qui leur confère une facture, dépendante de la manière dont on en parle, toujours, dont on les fait passer par et dans le langage ?



L'oubli de la langue, de la voix, du ton, du *style*, comme on disait jadis, voilà sans doute l'un des drames de notre temps, qui fait tomber la littérature au rang de synopsis ou de scénario, d'une suite de didascalies pour un spectacle qui n'aura pas lieu... autrement que comme divertissement, quand la littérature est une « *alarme d'incendie* », disait Benjamin, un « avertissement » au sens fort, qui attire l'attention bien plus qu'il ne la distrait. Le XX<sup>e</sup> siècle a appris à « raconter » chez Proust et chez Céline, quand ce n'était pas chez Joyce et Broch, puis à « dé-conter » avec Beckett, Duras, Bernhard, Handke, tant d'autres, et de nouveau à « re-conter » sous la plume de Quignard, Michon, Bergounioux, Millet, Volodine, Fleischer, Novarina, plus vivants que jamais, mais le *comptar*, comme on disait en provençal, a perdu dans la majorité des romans qui se publient aujourd'hui sa fonction de *trobar*, de « trouveur » ou d'« inventeur », n'étant plus qu'un « calculateur », comptable des seuls faits, qu'il compile et compute sans plus viser la trouvaille en quoi consiste pourtant son travail de trouvère, de « fictionneur » de mondes, même introuvables, plutôt que de simple « faiseur » de faits, rien que vraisemblables. « *Imaginations mortes, imaginez !* », écrivait Beckett dès 1965. Voilà ce

qu'on pourrait encore crier haut et fort un demi-siècle plus tard... tentant une nouvelle fois de réveiller les morts, qu'aucune « *alarme d'incendie* » ne semble plus pouvoir secouer de leur torpeur... que l'incendie même semble anesthésier plus profondément encore.

Des voix ici et là, bien sûr, de Yannick Haenel à Pierre Senges, de Caroline Lamarche à Céline Minard ou, au Québec, de Catherine Mavrikakis à Hervé Bouchard, d'Étienne Beaulieu à Andrée A Michaud, laissent entendre que le flambeau passe de main en main... et l'étincelle, qui peut mettre le feu aux poudres en une traînée qui ne s'arrête jamais, comme les alarmes de sonner et de résonner, mais en vain, dans le vide, pour rien : *vox clamantis in deserto*... répète-t-on, et le désert croît. Donner de la voix ? Faire le désert toujours plus grand autour de soi... L'écho creuse la caverne où l'on s'enfoncé avec ses livres, loin de toute tribune, de tout plateau, de toute scène que n'occupent plus que ceux qui parlent la langue moyenne, médiocre, medium-saignant des mass-médias où tout est égal, tout nous est égal, comme la ligne qui s'aplatit sur l'oscillogramme d'un grand mourant.



On ne fait plus fiction de rien : on se soumet aux faits, qui parlent pour soi, devant lesquels on reste muets... Sans doute en sommes-nous avec les univers romanesques comme avec le monde lui-même, de plus en plus contraignant : incapables d'y résister, de l'imaginer *autre*, de le « *transformer* », comme on disait jadis, de Marx à Rimbaud, de le métamorphoser, serait-ce en un univers de cloportes qui résistent à tout, comme le fait Volodine après Kafka. Devant le monde, on baisse les bras, les yeux, les armes... Et on le répète : *on n'y peut rien*. Or, la littérature est le lieu de tous les possibles, jusqu'à l'improbable : elle est l'expression de ce qui reste *en puissance* dans l'actualité la plus terne, que sa force poétique, son énergie façonnante révèle à grands cris, même quand il semble à jamais défunt et enterré, telles les « *imaginations mortes* » que Beckett tentait de réveiller.

On ne change plus le monde... On ne changera plus la langue, sinon pour la laisser dériver comme un navire en perdition, au gré des courants les plus naufrageurs, parce qu'on se sent impuissants à agir de quelque manière, notamment par l'*acte littéraire*, auquel on ne croit plus, comme à une religion oubliée, à un mythe ancien dont on a perdu le sens et l'efficacité, l'enjeu et la portée. La littérature n'est plus un acte, ni une puissance, parce que nous nous sentons impotents face au réel, incapables d'y changer quoi que ce soit, de peur de se laisser prendre par quelque foi aveugle, comme du temps des utopies... On s'en tient aux faits, on se soumet à eux : le monde est tel qu'il est, écologiquement, économiquement, symboliquement, et nul n'y pourra rien sinon à se laisser tromper par une « fiction », une croyance plus ou moins invraisemblable, à laquelle on adhère davantage que nos deux pieds au sol, notre seul soutien, notre uniquement fondement.



Moi, j'ai la tête en l'air, autant que les pieds sur terre : c'est comme ça que je peux respirer, prendre de grandes respirations qui me permettent de souffler un peu dans ce

monde asphyxié, où les faits et l'actualité au quotidien nous bouchent non seulement la vue sur notre avenir mais les bronches et les poumons grâce auxquels nous pourrions survivre à la pollution de l'« air du temps », à la contamination progressive de notre existence imaginative et mémorielle, elle qui donne au présent une extension quasi infinie, aussi large que le ciel, alors qu'elle se trouve de plus en plus dénaturée par la nouvelle, la dépêche, la brève, l'anecdote du jour dont se nourrissent les « *imaginations mortes* » de notre époque : tout est « dépêche »... lancée à haute vitesse en *tweet* ou gazouillis, morse numérique, sténo algorithmique, dans lesquels le temps *ne passe plus*, ne se franchit plus à grandes foulées, ne se traverse plus dans la longue durée, mais en une suite d'instantanés ou de *selfie*, de clichés aussi mécaniques et automatiques que le bip d'une bombe à retardement.

La littérature n'enregistre plus que le bruit d'un tel bip répété *ad nauseam* : un métronome sans la musique à laquelle il est censé donner la mesure, un clic, bien plus qu'une frappe ou un touché, un tic, un TOC, un vulgaire tic-tac... non plus le « *métro émotif* » ou la « *petite musique* » chers à Céline, la phrase ou la période, l'intonation ou le phrasé qui font de la langue le sujet romanesque le plus tangible chez un Flaubert ou chez un Proust, un Gracq ou un Leiris, où aucune sentence ne se calibre sur *twitter*, où le style ne se modèle ni sur le *look* et ni sur les *like* que présente une page Facebook. Plus le temps avance, plus la durée rétrécit et la phrase raccourcit, notre souffle se fait court, poussif, époumoné, asthmatique, notre langue de plus en plus autistique, enfermée en elle, bouclée en un fœtus rabougrie de conscience ou d'esprit réduit à sa plus simple expression, baignant dans le sac amniotique du « présentisme » le plus étroit, où aucun mode n'existe que l'indicatif, aucune personne sinon le *je*... qui se décline en *moi*, *ego*, *self*, tous avatars d'un seul et même héros, non plus personnage d'une autofiction, où l'imagination subsistait *a minima*, mais star d'une autoréalité, idole ou diva d'un reality show ou d'un docu-fiction, dans lesquels on prend le monde entier à témoin de la réduction de l'humanité à un clonage permanent de l'individu lambda en mâle alpha ou en femelle oméga d'une épopée ramenée à son plus petit dénominateur commun : *veni, vidi, vici*... que tout ego prononce avec la même conviction que les César de ce monde.



On n'écrit pas pour témoigner, comme on le répète sur les plateaux de télé où la bien-pensance transforme la littérature en tribunal ou salle d'audience. Je ne jure pas devant Dieu, sur la Bible ou la Déclaration des Droits de l'Homme que je vais dire toute la vérité et rien que la vérité dès que je me mets à écrire... non pas à la barre des accusés ni dans le siège du témoin, devant les juges de l'Histoire ou les jurys de la Cité, auxquels je ne dois rien, pas même la vérité, mais à ma table de travail où il n'y a que des dizaines de livres accumulés, du *Poème* d'Anaximandre et de la *Théogonie* d'Hésiode jusqu'aux derniers opus de Claude-Louis Combet ou de Marcel Moreau... nul code civil ou criminel, ni annales ni chroniques, aucune documentation, sinon le grimoire de ma mémoire la plus trouble, le cryptogramme de mes rêves les plus fous, le palimpseste imaginaire de mes fantasmes à vif, le codex indéchiffrable de mes intuitions à nu...

Non, la littérature ne relève pas d'un interrogatoire ou d'une garde à vue, mais d'un appel... qui n'a rien d'une interpellation, tout d'une irrésistible *aspiration*, mot dans

lequel l'*esprit* « respire », l'âme vit, bat, pulse, le souffle plane, non pas une convocation mais une « vocation », comme on disait jadis pour montrer qu'il y a *de la voix* dans un tel appel, non pas *des voix* « pour » ou « contre », mais de la vocalité qui porte chaque vocable sur un coussin d'air jusqu'à l'oreille grande ouverte de ses destinataires, de ses dédicataires, le destin de chaque phrase étant de s'adresser à chacun singulièrement comme à une communauté d'« *interlocuteurs providentiels* », dit Mandelstam, qui n'a d'existence que dispersée, disséminée, hors de la Cité, sur les terres barbares d'une diaspora infinie où l'on ne rencontre que l'air libre.



Libérer l'air, voilà le but de ce qu'on écrit : délivrer le souffle... Non pas Pierre Jean Jacques ni l'Humanité au grand complet, comme on s'en donne l'inavouable mission dans les officines du monde littéraire devenues l'antichambre des cours de justice ou des postes de police, mais l'âme que le moindre mot renferme, dont le sens étouffe sous ce qu'on cherche à lui faire cracher, y compris le morceau qu'il a dans la gorge depuis sa naissance, soit la boule d'émotion brute qui reste coincée tant que le poème ou le grand phrasé romanesque ne l'a pas dégurgitée en une pelote d'haleines, un fétu d'air vierge, une bulle d'oxygène pur... en un « grand respir » qui est tout ce que nous attendons de la littérature, ni vérité, ni bien, ni justice, mais l'inspiration portée par de grands vents, qui n'ont ni cause ni finalité autres que l'impulsion relancée de souffle en souffle pour nous emporter *au-delà de nous*, seul destin ou destination que je concède à l'acte d'écrire, à la puissance de dépassement que la littérature incarne.



Le terrain du roman n'est pas celui des faits mais de la fable, pas celui des données mais du don ou de la donation : donner de l'air et de la vie en ouvrant grandes les fenêtres de l'imagination la plus aventureuse, qui n'a pas peur d'aller dehors, de se projeter ailleurs, dans l'*Outland* cher à Melville, où l'on rencontre d'impossibles Moby Dick, qu'on affronte souffle à souffle, l'évent des phrases abouché à celui de la grande baleine comme à Dieu même, au Léviathan, abouté au Mal littéralement, ce qui nous fait le plus grand bien. Une fabulation, plus vraie que tout rapport factuel. Le mot *fabula* vient du verbe *fari* qui veut dire « énoncer, parler, conter », dont la racine indoeuropéenne *bha* a donné toute une série de mots comme « faconde, fatal, enfant », et, bien sûr, les mots latins *fata* et *fatum*, le premier renvoyant à la fée, personnage clé du conte ou de la légende, investi de part en part par la magie ou le merveilleux, et le second à la fatalité, que prend en charge la tragédie, soit la parole de l'inéluctable, de la finitude ou de la finalité réunies, toujours de nature apocalyptique...

Toute littérature est un conte de fée et une tragédie entremêlés, où l'Histoire révèle ses secrets les plus inavouables sous une forme qui n'est pas tant factuelle que fictionnelle, fabuleuse, monstrueuse et miraculeuse à la fois, faisant *apparaître* la boue dans l'or du temps comme l'or dans la boue du monde, en cette espèce d'alchimie verbale à quoi elle donne lieu et sens. L'étymon indoeuropéen à l'origine de *fabula* a d'abord donné le verbe grec *phanai*, d'où vient une double famille de mots en *phanie*, comme « épiphanie » ou « diaphane », qui renvoient à la vision et à l'apparition, et en *phasie*, comme « aphasie » ou « emphase », qui désignent le domaine de la parole ou de



l'énonciation. La fable, c'est la parole qui *fait apparaître* : un univers d'apparitions qui parlent, signifient, énoncent, dénoncent, annoncent. Pro-phétiser vient du même verbe : faire apparaître au-devant... Non pas après-coup, comme fait l'historiographe, mais d'avance, *avant le fait*...

Pré-voyance du pire, pré-vision de la fin, la fable appelée littérature rythme le temps de l'avent, de l'aventure, de la bonne aventure comme de la mésaventure, plutôt qu'elle ne compte ou raconte celui d'avant, lui préférant l'*en-avant* ou le *par-devant* qu'elle attend dans l'« avenant » (*adventus* : la venue du non-venu, l'advenir du non-venu), à toute forme de retour en arrière, de *nostos* qui la conduirait à *rappporter* les faits passés quand elle vise plutôt à *apporter* ce qui reste « à faire », l'à-venir à pré-voir, à pré-dire... à appréhender, comme le prédateur la proie qu'il cible. La littérature est apport : appeau du temps, appât du sort, talisman... façon d'attraper l'au-delà, de saisir ce qui n'est pas (pas encore ou déjà plus), de capter ce qui vient sinon revient pour nous surprendre, ce qui nous arrive en pleine face comme s'il nous frappait dans le dos, la conjecture de l'improbable, le présage de l'inconcevable, l'anticipation de l'inattendu, la clairvoyance de l'inespéré, l'attente de l'incertain, le pressentiment de la fatalité... Bref, elle est à l'image de la fée (*fata*) qui conjure le destin (*fatum*), bien plus qu'à celle du reporter qui « rapporte » des faits : la littérature ne rapporte rien, la littérature ne rapporte pas, comme le répète à satiété la société marchande, mais elle apporte, importe... Elle est l'apport de ce qui n'est pas encore, en puissance dans ce qui n'est plus, virtuel dans le réel, et ne peut donc avoir affaire qu'au fortuit, à la grâce, au gratuit.



Le temps d'avant ? Celui des faits... de leurs effets. Le temps de l'avent, de l'adventice, où l'on s'attend à quelque chose mais à quoi, « qui croît sans avoir été semé », qui « advient sans avoir été causé », comme dit le mot *ad-venticius* (d'*ad-venire*) ? Celui de l'événement, de l'avènement, du tout-venant, du sur-venant... dans le mouvement de son surgissement, que la littérature a pour fonction de sonder et de capter, d'anticiper, d'appréhender, de précipiter en une suite de phrases qui nous le fait sentir au plus profond, comme si c'était le *sort* et le *ressort* de toute chose : « sortir » et « ressortir », « surgir » et ressurgir », « venir au monde » comme « la mort vient », entre les mains de quelque *fata* qui nous enfante, de quelque fée qui nous donne naissance, de quelque *fatum* qui nous endeuille, ou nous enlève à nous-mêmes, de quelque mauvais œil qui nous jette dans le malheur, ou nous retire au monde.

Le temps des faits, c'est le factuel, l'actuel, sur le mode indicatif. Celui de l'évènement, c'est l'éventuel, le potentiel, le fictionnel, dont le mode est le conditionnel, forme d'existence de la littérature : elle dit ce que telle chose *serait*, *aurait été*, *pourrait être*, plutôt que ce qu'elle *est* ou *a été* hors de tout doute. Et elle-même ne sait pas bien d'où elle vient, ni comment : quelles sont sa cause et sa finalité, son origine et sa fin, sa raison d'être. La littérature est en soi un événement, bien plus qu'elle n'est un fait : un événement verbal, certes, mais tout aussi vital : « *Annoncer quelque événement, c'est déjà en produire la légende* », écrit Hubert Haddad. Comme devant le mythe, l'intrigue, l'énigme, nous sommes « *à la question, dans la rupture du sens, devant ce qui arrive. L'évènement est ce sphinx de chaque instant qui surgit sans mesure de l'abîme fractal des temps. Et ce sphinx est un phénix dont nous sommes les cendres encore chaudes*<sup>1</sup> ».

La littérature remue les « *cendres chaudes* » au fond de nous : elle est l'événement légendaire, mythique, poétique grâce auquel tout événement qui nous heurte, brûle, consume peut renaître *autrement*, dans nos mémoires et dans nos rêves, non plus en un deuil interminable et répétitif face à ce qui fut ou a été, mais en une expérience d'éveil, aux limites de l'être-au-monde et de sa disparition, qui nous met toujours devant ce qui pourrait ou aurait pu être, domaine de la fiction, comme l'événement s'inscrit dans celui de l'éventuel.



La littérature et l'événement participent d'une même temporalité, incertaine, énigmatique, rompue : il y a une congénitalité ou une consanguinité de la littérature et de l'événement qui les apparente au sein d'un même type de temps, entre l'instant et l'éternité, loin de l'enchaînement mortifère de l'Histoire. Le temps littéraire n'est pas *Chronos*, qui a marqué l'histoire au sceau du meurtre, comme nous le raconte Hésiode dans sa *Théogonie*, mais *Aïôn* et *Kairos* réunis, l'éternel revenir et la grâce de l'instant, la durée sans borne et l'heureux moment, soit le temps libéré de lui-même, émancipé du chaînage dans lequel l'historicité le tient et le retient, le temps libre comme l'air, franchi d'un coup d'aile ou d'un trait de plume, à l'origine du surgissement ou de l'élan grâce auquel toute chose *vient* à la parole... en un souffle, comme dans l'inspiration, bien plus qu'en un fait, qui nous tombe dessus et nous écrase, nous presse et nous oppresse.

Si l'évènement est souvent catastrophique, l'acte poétique, lui, dans le roman ou dans le poème, agit comme un paratonnerre : un talisman contre le mauvais temps, un charme ou un totem, une amulette ou un fétiche contre le temps mauvais, le mauvais sort, le mauvais œil, qu'on affronte alors comme Persée fait de la Gorgone, grâce au bouclier-miroir des mots et des images, comme Thésée fait du Minotaure, grâce au fil de la parole dont Ariane lui a fait don pour qu'il s'oriente dans le labyrinthe du temps. Notre fil d'Ariane ? L'interminable phrase de la littérature, des origines jusqu'à nos jours : elle donne du sens à notre errance dans le dédale des évènements au sein duquel nous sommes enfermés à vie.



L'évènement paraît sans cause, sans fin, sans raison, alors qu'on peut circonscrire les faits, en faire le tour, les cerner, en déterminer la raison d'être, les conséquences. L'évènement interrompt le temps, le suspend, bien plus qu'il ne le surprend : il le brise comme s'il séparait à jamais le domaine des causes, d'où il vient (comme de la nuit des temps, des origines les plus lointaines), de celui des effets, qui nous affectent éternellement (jusque dans l'avenir le plus incertain). La Shoah fut le premier évènement qui a rompu le temps, cassé l'Histoire en deux, entre un *avant* et un *après* désormais irréconciliables. La cassure, l'explicable, l'inadmissible, c'est l'affaire de la littérature, qui sait rompre le temps comme l'évènement le fait, et sait rendre compte du déchaînement irrationnel propre à l'évènementiel bien plus que de l'enchaînement raisonnable des faits entre eux. Elle est faite sur mesure pour l'évènement, dont elle épouse la démesure.

Elle relève du même temps que lui : éruptif, sismique, tellurique, aussi imprévisible ou



intempestive que ce qui surgit on ne sait d'où ni comment et nous tombe dessus pour très longtemps, comme pour l'éternité. Mieux que l'histoire, le reportage ou le journalisme, elle est le témoin exemplaire des événements les plus marquants : elle ne fait pas que les décrire, elle les inscrit en nous, dans nos mémoires et dans nos rêves, dans nos sens, dans notre imagination la plus vive, de sorte qu'on en est affecté au plus profond, dans la longue durée, dans le temps propre à la légende ou à la fable, au *muthos* ou à l'*epos*, non plus dans l'éphémère, le précaire ou le fugitif propre à la seule actualité.



L'événement ne se réduit pas aux *petits faits vrais*, qu'un certain romanesque affectionne. Il est d'une autre nature, justement parce qu'on ne sait trop *d'où il vient, comment il vient*, en quoi consiste sa venue, sa sur-venue, parce qu'on croit toujours qu'il est *en trop, de trop* : c'est plus qu'un fait, c'est un sur-fait, qui dépasse la pure et simple factualité, la seule actualité... et le pur entendement. Il en appelle à l'écoute, à la résonance, bien plus qu'à la raison, au raisonnement. On l'associe à l'accident, aux aléas, au coup du sort, à la destinée. Hubert Haddad écrit : « *les poches remplies de talismans pour les sept jours de la semaine, on peut lui réchapper, une nuit sans lendemain, tout décousu d'un savoir en forme d'éclair<sup>2</sup>* », comme on échappe à la mort, l'évènement en soi, qui fait pendant à l'avènement, que marque notre naissance.

L'évènement ? La catastrophe, la tragédie, l'épreuve ultime... La négativité lui colle à la peau, même si on parle parfois d'un « heureux événement » : ce sont les évènements du 11 septembre, les évènements de Paris, de Copenhague, de Tunis, encore récents, qui frappent l'imagination... parce qu'on ne sait trop, encore une fois, d'où ils viennent, comment ils surviennent et nous surprennent, ne laissant aucune prise à la logique de l'Histoire, comme si celle-ci leur échappait, ou qu'ils lui échappaient, appartenant à un autre temps que celui qui enchaîne les causes aux effets et ces derniers à leur finalité.

Ce hors-temps dans le temps même, tel un Horla dans l'Être-là, un hors-lieu dans le lieu propre, où rien n'aura eu lieu que le lieu, la littérature seule y est sensible... parce qu'elle suspend le jugement, suspend l'incroyance, en une *Epochè* qui fait trou dans le réel pour que le possible et l'impossible puissent être envisagés, qui fait le vide dans les consciences pour qu'apparaissent sur l'arrière-fond d'abîme d'où toute chose prend naissance la perte inéluctable des origines et l'attente interminable de la fin, où se rencontre la double figure, merveilleuse et terrifiante, de la fée et du destin, *fata* et *fatum* réunis en une seule et même fable, qui dit notre expérience temporelle avec plus de pertinence que n'importe quelle suite de faits.

Nos épreuves n'ont pas de *suite*, vécues qu'elles sont dans le plus grand désordre : l'empreinte ou l'impression qu'elles laissent en nous prend la forme de pointillés, de points de suspension, de « solutions de continuité » que l'ellipse et l'hyperbole, l'éclipse et la parabole, figures et tropes de la littérature la plus aiguë plutôt que de l'historicité toujours obtuse, permettent seules de saisir dans leur hiatus ou leur discontinuité, au-dessus desquels elles nous font voler, planer, appréhender à vol d'oiseau les territoires les plus accidentés de notre monde, miné par tout ce que notre passage sur terre y a enfoui d'engins explosifs qui ne sautent qu'après coup, dans la fable qu'on en tire, comme les latences du rêve et du cauchemar ne se manifestent que dans le récit qu'on

en fera à l'état de veille.



On n'écrit pas pour recueillir des faits, mais pour accueillir l'évènement : cueillir l'instant dans le mouvement de son apparition sur le fond d'éternité où il se détache, dans lequel le temps s'abîme en lui-même pour que nous sentions cette suspension au-dessus du vide en quoi consiste la *fiction*, cette *façon* d'être et de vivre, ce *façonnement* de notre existence et de notre expérience qui ne relève pas du seul fait brut mais du souffle qui l'anime, de l'esprit qui l'habite, du « grand respir » grâce auquel il prend son élan et nous le donne, nous meut et nous émeut, nous motive et nous mobilise jusque dans la motilité la plus vive, sensible dans le style, la tonalité, la tonicité de ce qu'on écrit, qui est *du vent*, certes, mais rempli d'air qui oxygène notre conscience autant que nos poumons.

La littérature ? Non pas le bouche à oreille de la rumeur générale ou médiatique, issue du sens commun ou de l'espace public, mais le bouche-à-bouche intime du secret partagé, du souffle échangé, du don d'haleines dont relève le passage d'esprit à esprit ou de respiration en respiration qu'on appelle roman ou poésie, en quoi ce n'est pas tant un sens, une idée ou une vérité qui se transmet qu'une force et une énergie qui se transfuse ou se transmute, perfusée dans tous nos sens via les phrases et les vers qui entrent en nous en une ventilation de la conscience, un halètement premier grâce auquel l'âme se dilate, se distend, s'étend au-delà d'elle-même et embrasse tout le champ du possible, non pas la seule actualité.

Cet aérage est salvateur, dans un monde où les faits nous étouffent, l'histoire nous oppresse, le temps nous étrangle. Je n'écris pas : je desserre les doigts du Temps sur le cou de l'Homme, je décarcère ses membres, ses sens et ses esprits de l'amoncellement de faits où ils restent coincés à chaque accident de l'Histoire, je libère ses bronches et ses poumons des grumeaux de sens et de non-sens qui obstruent en lui l'inhalation, l'inspiration, l'aspiration, bref, je l'allège du fardeau que les faits bruts mettent sur son dos – comme un passé qu'on traîne toute sa vie sans plus pouvoir allonger le pas, lever le pied, sauter, courir, danser – en en faisant passer le poids, la charge, la gravité sur les ailes déployées large de la phrase ou du phrasé... que la parole fait battre dans la langue dès lors qu'on ne l'asservit plus à la représentation des faits mais la consacre tout entière à la réanimation respiratoire ou à la ventilation assistée de notre monde et de notre humanité.

<sup>1</sup> Hubert Haddad, « Devant ce qui arrive », *Les écrits*, no 145, automne 2015.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Pierre Ouellet est né à Québec en 1950. Poète, romancier, essayiste. Titulaire de la chaire de recherche en esthétique et poétique à l'Université de Montréal. Directeur de la revue *Les écrits*. A publié une quarantaine de livres. Nombreux prix dont prix du Gouverneur général du Canada « Essai », prix du Festival international de poésie de Trois-Rivières, prix du roman de l'Académie des lettres du Québec. Derniers ouvrages : *Portrait de dos*, roman (L'Hexagone, 2013), *Ruées*, poésie (Noroît, 2014). A publié 3 livres en France dont *L'omis* (Champ Vallon, 1989) et *L'un l'autre* (Tarabuste, 1999).

Éric Pessan

## Le jeu de la vérité

Partout où tu passes – puisque tu acceptes volontiers les rencontres et les débats – la question est immanquablement dans les premières que l'on te pose. Elle est parfois la première, parfois elle se fait désirer une ou deux minutes, mais elle arrive bien vite, en seconde ou troisième position. La question du vécu, tu pourrais la jouer au tiercé. À la longue, elle te rapporterait un joli pactole. Les collégiens, les lycéens, les lecteurs aimeraient savoir si ton roman est autobiographique ou – à défaut – au moins inspiré de faits réels. C'est que – vois-tu – tu as beau expliquer qu'il s'agit de fiction, il reste encore l'espoir chez ceux qui lisent tes livres que les faits puissent être avérés.

Ta méthode – pourtant – tu en parles volontiers : tu n'écris que sur ce que tu connais, tu as situé des passages de tes livres à Nicosie, à Weimar, à Lisbonne ou dans le Piémont italien parce que tu en sais les couleurs, les odeurs, les vibrations, parce que tu as éprouvé les questions soulevées par ces villes ou ces paysages. Il ne te viendrait pas à l'esprit de parler d'Islamabad puisque tu n'as jamais mis les pieds au Pakistan. Tu racontes que tu pars de ta vie, de tes doutes, de tes interrogations, que tu te nourris de tes lectures, de tes rencontres, du monde qui n'en finit plus de craquer alentours. Tu expliques qu'il te paraît impossible de forger un personnage trop éloigné de toi – puisque tes textes font quasiment l'impasse du personnage –, qu'il te semble indécent de faire ton nid avec les brindilles de douleur d'un fait divers. Tu te tiens à la lisière du véridique mais tu ne veux pas te priver de l'imagination. Tu parles et les lecteurs gardent encore l'espoir que tu écrives du vrai, tant l'époque veut les convaincre de la supériorité du vécu sur l'inventé.

Il faut – vois-tu – abolir la distance entre le lecteur et le sujet. La fiction est une muraille à abattre.

Enfin, secoue-toi, un écrivain a été agressé par la vie, il porte des plaies inguérissables, il mène des enquêtes, contacte les témoins, consigne les faits avec précision et minutie. L'invention, vois-tu, c'est facile. Tu as beau rétorquer que Kafka a écrit l'arrivée en Amérique en pantoufles et robe de chambre sans jamais y avoir mis un pied, on te répond que c'était une autre époque. Maintenant, la littérature, le cinéma, la télévision veulent du drame garanti sans tromperie, des tâches de sang et de sperme réelles dans les draps de l'histoire.

Tu radotes que la fiction te permet d'aller plus loin que le biographique, tu n'opposes d'ailleurs pas les genres, tu es lecteur admiratif d'écrivains qui parlent d'eux ou qui savent avec brio s'inspirer d'autrui, mais tu aimes tout autant ceux qui forgent de toutes pièces leur univers. Melville a navigué, mais n'a pas connu Achab ni la baleine blanche. On te toise avec compassion, on pensait que tu avais vécu de grandes choses, on t'imaginait dépositaire de confessions.

Parfois, tes personnages sont des femmes, des filles, des adolescents ou des adolescentes. Tes lecteurs peinent à croire que les histoires ne sont pas vraies. Ils arrivent admiratifs à ta rencontre, ils repartent déçus, comme si tu les avais dupés. Tu

serais cette petite fille ? Impossible. Ils se consolent en se disant que tu n'avoues pas tout. Et – de guerre lasse – tu finis par te réfugier dans le doute.

C'est vrai ? te demande-t-on. Alors tu te contentes d'un sourire, et enfin les lecteurs frissonnent de connivence complice. Ils voient l'homme qui a vu l'ours. Ils ont eu peur que l'homme ait inventé la bête de toutes pièces. Ils ont le supplément qu'ils réclamaient.

Parfois encore, tu racontes deux histoires, des histoires que tu n'as pas encore mises dans un roman :

La première débute le jour où – tu as quinze ans – un homme t'aborde à la sortie du lycée pour te proposer un verre. À ta propre surprise, tu acceptes. L'homme n'a qu'une poignée d'années de plus que toi, il fait beau, c'est l'après-midi, le café jusqu'où vous marchez est familier, tu y traînes entre les cours. À peine installé sur la banquette, l'homme fait ce que tu pensais qu'il ferait. Il ouvre sa braguette et se masturbe en te parlant. Tu n'es pas effrayé ou dégoûté, plutôt vaguement excité de l'observer bien que les garçons ne t'attirent pas.

L'homme jouit, tu souris, il paye les consommations et disparaît, te laissant apprécier et interroger le trouble qu'il vient de t'offrir.

La seconde histoire se déroule plus tard, tu as dix-neuf ans, tu sors éméché d'un bar, il est deux heures de matin, l'établissement ferme ses portes, tu es accompagné d'amis, vous riez, vous êtes nombreux sur le trottoir, vous n'avez pas fini de vous séduire, il y a dans ton groupe une fille que tu aimerais embrasser.

Toi seul aperçoit l'homme qui jaillit d'une voiture garée un peu plus haut, tu remarques qu'il marmonne, tu tends l'oreille, comprends qu'il parle seul, qu'il s'énervé du bruit que vous faites. Ton attention est tout fixée sur lui, sur ses gestes nerveux, sur son agitation, et sa voix qui monte. Tu comprends qu'il vous insulte, vous autres les jeunes gens bruyants.

Tes amis rient, l'homme ouvre le coffre de sa voiture, tes amis te parlent et tu n'écoutes plus rien puisque l'homme maintenant brandit un fusil à pompe qu'il arme, exactement comme dans un film, penses-tu. Et à cet instant tu te dis que si – un jour – tu écris cette scène, tu choisiras une autre arme tellement celle-ci paraît stéréotypées et déplacée. La suite se déroule en quelques secondes : avec un sang froid dont tu ignorais être capable, tu préviens tes amis et vous fuyez dans une rue perpendiculaire, courant du côté où sont garées plusieurs camionnettes. Tu fermes la course, tirant le bras de la fille que tu désirais embrasser une minute auparavant. Pas de coups de feu, pas de poursuite, tu n'as jamais su ce qu'a fait l'homme resté seul et armé sur le trottoir.

Voilà, conclus-tu en regardant tes lecteurs, l'une de ces deux histoires est vraie, totalement, dans ses moindres détails, l'autre est inventée. Et tu anticipes la question à venir : tu n'en diras pas plus. D'ailleurs, ajoutes-tu en quittant la salle, peut-être que les deux sont fausses. Ou vraies. Cela n'ajoute ni ne retranche rien.

Éric Pessan est né en 1970 à Bordeaux. A publié une dizaine de romans, dont récemment *Muette* (Albin Michel, 2013) et *Le démon avance toujours en ligne droite* (Albin Michel, 2015), ainsi que des nouvelles, des poèmes, des pièces de théâtre, des essais et des livres pour la jeunesse. Plusieurs fictions radiophoniques pour France Culture. Il collabore au site littéraire [Remue.net](http://Remue.net) et à la revue du Centre national d'études spaciales.

**Bernard Pingaud**

## **Aristote et Roquentin**

On nous dit, un peu partout, que le roman doit être « vrai ». Nombre d'auteurs, parmi les plus respectables, se détournent de la fiction et lui opposent le récit d'événements réels. Non pas parce que la réalité, à proprement parler, « dépasse » la fiction, mais parce qu'elle nous toucherait davantage, qu'elle serait plus intéressante à raconter.

Le débat n'est pas nouveau, il dure depuis des siècles. Avant même que le roman fût inventé, Aristote distinguait déjà, au début de sa *Poétique*, le poète (*poiétés*), qui représente des actions possibles, du chroniqueur (*historikos*) qui s'attache à ce qui a vraiment eu lieu. A priori, on pourrait penser que le romancier, qui invente des histoires, doit se ranger du côté des poètes. Mais la situation n'est pas si simple. Aristote observe d'abord que, pour être cru, ce qui peut avoir lieu doit apparaître comme « *vraisemblable et nécessaire* ». Or ce qui a eu lieu est par définition vraisemblable. Rien n'interdit donc au poète de se faire, par moments au moins, historien en incorporant à son récit des faits réels ou légendaires. De plus, « *il est vraisemblable que beaucoup de choses se produisent aussi contre le vraisemblable* ». Dès lors, la distinction première s'efface au profit d'une autre, plus délicate. Le vrai problème n'est plus de savoir si les événements rapportés ont eu lieu ou non, mais si la représentation qu'en donne le poète est acceptable par son public. « *Il faut, conclut Aristote, préférer ce qui est impossible mais vraisemblable à ce qui est possible mais non persuasif (pithanon)<sup>1</sup>* ».

Ce qui était vrai pour Sophocle ou pour Hérodote vaut aussi pour l'auteur de roman. Il va de soi que sa parole doit être « *persuasive* » ; mais a-t-il plus de chance d'y parvenir s'il décide de dire la vérité ? Les auteurs dont je parle ici considèrent cela comme évident. Mais leur vision des rapports entre la réalité et la fiction est simpliste. Je m'en suis déjà expliqué ailleurs. C'est sur ce point essentiel que je voudrais revenir plus longuement.

Je rappellerai d'abord – mais est-ce bien nécessaire ? – que le roman, comme genre littéraire digne de ce nom, est né d'une réflexion sur la vraisemblance. Les grands romans précieux, très appréciés dans les salons, n'avaient aucun scrupule à mettre en scène, au service d'amours contrariées, des aventures extraordinaires telles que naufrages, enlèvements, prodiges de toutes sortes, auxquelles nulle personne sensée ne pouvait accorder foi. Ils étaient faits pour « divertir », pas pour convaincre. À partir du milieu du XVII<sup>e</sup> siècle environ, un tournant se produit ; le roman veut être cru, ce qui suppose qu'il soit crédible, ou que, pour reprendre la formule d'Aristote, il représente des actions qui « *pourraient avoir lieu* ». Ce qu'on va appeler désormais le « romanesque » n'en est pas banni, mais il trouve ses limites dans le rapport plus ou moins étroit que le récit entretient avec la réalité vécue. Ce rapport devient le critère sur lequel il sera jugé. Le « *nouveau roman* », tel que le conçoit par exemple M<sup>me</sup> de La Fayette dans *La princesse de Clèves*, est bâti contre le merveilleux des anciens livres, et le plaisir qu'on y prend vient très largement de cette lutte, de la façon dont elle est gérée par le romancier et de la tension qu'elle impose au lecteur.



Cette conversion capitale ne s'est pas faite en un jour, sans soubresauts ni repentirs. Mais elle est apparemment définitive, à en juger par l'analyse des principales « théories » qui jalonnent l'histoire du roman français depuis plus de trois siècles<sup>2</sup>. Comme le respect du vraisemblable est une notion à la fois très ancrée dans l'esprit du public, mais difficile à définir et sujette à des interprétations diverses selon les goûts ou les moments, un discours type se met en place qui consiste, pour chaque génération, à accuser la génération précédente de s'être trop éloignée du « vraisemblable » (ou, chez les modernes, du « vrai ») et à proposer une autre recette pour y revenir. Mais, derrière critiques et propositions on sent toujours comme un relent de mauvaise conscience, un besoin de justification, et rares sont les thuriféraires du genre qui, comme Balzac ou Proust, vantent bravement ses vertus. Rousseau s'excusant pour avoir écrit *La Nouvelle Héloïse*, Diderot condamnant catégoriquement le roman avant d'y céder à son tour, plus près de nous Flaubert déplorant de ne pouvoir écrire « un livre sur rien », Maupassant qualifiant les « réalistes » d'« illusionnistes », plus près encore Robbe-Grillet substituant la description à la narration, Sollers récusant l'idée même de représentation, aujourd'hui, enfin, Emmanuel Carrère soutenant que l'histoire qu'il raconte « est d'autant plus romanesque qu'elle est vraie », ne font pas autre chose, chacun à sa manière, que de reprendre la même antienne obstinée : le roman se présente comme une fiction et, en même temps, il n'est crédible que s'il tient cette fiction à distance, voire la rejette. « Ceci n'est pas un roman », disent-ils en chœur, en sachant très bien que le lecteur ne les croira pas.

Que se passe-t-il donc quand on raconte ? Et pourquoi raconte-t-on ? La réponse d'Aristote est sans ambiguïté. Il pense que les êtres humains ont toujours pris un grand plaisir aux imitations, quelles qu'elles soient, et en particulier à celles qui leur donnent une image d'eux mêmes. Ce plaisir tient essentiellement dans la « reconnaissance » du modèle. C'est la fonction des arts de nous le procurer, par les moyens dont ils disposent. Tous sont fondés sur l'imitation (*mimesis*). L'objet n'est pas de proposer au public une simple réplique ou un décalque de la réalité. S'agissant du poète, qui raconte des « actions », l'imitation est en fait une re-présentation. L'objet produit, même s'il rappelle l'objet imité, ne saurait se confondre avec lui. Il est d'un autre ordre. Représenter des « actions », comme le font le poète ou le dramaturge, suppose un décalage initial par rapport au modèle qui permette sa mise en ordre, un « agencement des faits » comme dit Aristote. L'« histoire » (*muthos*) ainsi composée doit, pour produire les effets que l'on attend, obéir à certaines règles formelles que la *Poétique* examine avec soin et qui visent toutes à rendre l'histoire « vraisemblable et nécessaire ». Elle doit pour cela être « une » (c'est-à-dire unifiée), « avoir un commencement, un milieu et une fin », former un « tout », autant de conditions que ne saurait remplir le seul étalage des faits<sup>3</sup>.

Ce que signifie une narration « vraisemblable » se conçoit aisément, sous les réserves exprimées plus haut. Il ne s'agit pas d'une certitude comme celle qui guide l'historien dans son compte rendu de « ce qui a eu lieu ». La vraisemblance n'est pas la vérité. Ou plutôt, elle est une vérité apparente et variable selon les circonstances. A priori, tout est possible dans une fiction. Le poète n'est jamais sûr de ses choix. Au surplus, ce n'est pas lui seul qui décide s'ils sont acceptables ou non, c'est aussi, et même principalement, le public auquel il s'adresse. M<sup>me</sup> de La Fayette trouve dans la *Princesse de Clèves* « une parfaite imitation de la Cour et de la façon dont on y vit ». Mais aussitôt le roman publié, la scène capitale de l'aveu, qui nous paraît aujourd'hui la plus émouvante et en même temps la plus vraie, déclenche une vive querelle parmi les premiers lecteurs : il n'est pas convenable, donc pas vraisemblable, qu'une femme de qualité déclare à son

mari qu'elle en aime un autre. Les amateurs de fiction sont en effet très sensibles à « ce qui se fait » ou non. Cela dit, si le romancier veille aux convenances et aux habitudes, il est « vraisemblable » que le public puisse s'accorder sur la vraisemblance des actions représentées (c'est-à-dire les tiennes provisoirement pour vraies), et qu'il rejette celles qui ne lui paraissent pas « *persuasives* ».

Il en va autrement avec le « *nécessaire* ». Pour justifier sa deuxième condition, Aristote n'invoque plus des règles formelles. Selon lui, un bon « *agencement des faits* » suppose simplement que ceux-ci soient présentés comme dépendant les uns des autres et se succèdent dans un ordre qui ne soit pas seulement chronologique, mais logique. C'est précisément ce qui distingue ce que nous appelons une « histoire » et l'oppose au désordre, à l'irrationalité de la vie vécue, toujours marquée par une contingente fondamentale, même quand les décisions semblent s'enchaîner. Pour le poète, consécution vaut causalité et causalité vaut nécessité. Barthes reprendra cette observation dans son analyse « structurale » des récits, mais pour dénoncer la confusion sur laquelle elle repose<sup>4</sup>. Rien n'oblige, en effet, le romancier, ce metteur en scène du possible, à suivre ici les préceptes d'Aristote. Rien ne l'oblige à motiver son récit et à expliquer pourquoi il fait sortir la marquise à cinq heures plutôt qu'à six. Et pourtant l'intrigue qu'il déroule sous nos yeux a toutes les apparences de la nécessité. Les actions plus ou moins imaginaires s'imposent de droit sous la réserve, bien sûr, de la vraisemblance. Pourquoi ? On reconnaît aujourd'hui (mais les romanciers les plus lucides l'avaient déjà admis bien auparavant) qu'il y a un « *arbitraire du récit* », qui peut, à volonté, bouleverser la chronologie, multiplier les écarts et les fausses pistes. Est-ce simplement la succession temporelle dont il reste, malgré tout, tributaire, qui fait son unité ?

Je dois faire appel ici à un autre témoin qui, sans être du sérail, a fait, sur ce point, une découverte à mes yeux essentielle. C'est Roquentin, le narrateur et le porte-parole de Sartre dans *La Nausée*. Curieux personnage que ce Roquentin. Il a voyagé dans le monde entier, il a assisté à une foule d'événements, connu toutes sortes d'« histoires », c'est un « aventurier ». Mais au moment où il commence à écrire son journal, il mène depuis trois ans, à Bouville, une existence solitaire consacrée à réunir les matériaux d'un livre sur un certain marquis de Rollebon, lui-même aventurier du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce journal nous est présenté par les « éditeurs » comme « *trouvé parmi ses papiers* ». Le lecteur reconnaît là le subterfuge souvent utilisé par les narrateurs d'autrefois pour authentifier leurs récits. C'est donc un roman « vrai ». Dès le début, d'ailleurs, Roquentin note la difficulté qu'il y a à raconter les faits les plus simples : « *on est aux aguets, on force continuellement la vérité* ». Et plus loin, à propos de ses découvertes sur Rollebon : « *Lents, paresseux, maussades, les faits s'accommodent à la rigueur de l'ordre que je veux leur donner mais il leur reste extérieur. J'ai l'impression de faire un travail de pure imagination* ». Nous voici tout près de la *Poétique* : raconter suppose un « *arrangement des faits* », mais cet arrangement est artificiel et ne rend pas compte exactement de ce qui a eu lieu ou a pu avoir lieu. Roquentin ne se contente pas de cette observation, assez banale finalement. Invité de façon insistante par son voisin de la salle de lecture, l'Autodidacte, à raconter quelques épisodes originaux de son passé, il se rend compte que, malgré ses tribulations diverses, il n'a jamais eu vraiment d'« aventure » au sens où on entend généralement ce mot. L'aventure n'existe pas. Ou plutôt, elle n'existe que dans le récit qu'on en fait : « *Pour que l'événement le plus banal devienne une aventure, il faut et il suffit qu'on se mette à la raconter.* »



Malgré les commentaires judicieux dont Roquentin accompagne cet axiome, il ne semble pas qu'il en ait vraiment perçu les conséquences. Pour une raison simple ; l'ordre, l'« *agencement des faits* » dans un récit est envisagé par Aristote, comme par la plupart des narratologues, amateurs ou professionnels, du point de vue de leur notification dans l'histoire. Sa découverte nous ouvre une autre voie beaucoup plus intéressante. Elle signifie que la nécessité du récit ne dépend pas principalement de ce qu'il raconte, ni même de la manière de raconter. Elle dépend de la narration elle-même, du seul fait de raconter. Partout où l'on raconte et quoi qu'on raconte, le même écart, la même rupture se produit : d'un côté les faits, la vie réelle où rien n'« arrive » vraiment, de l'autre, la représentation des faits, la vie possible. « Il n'y a pas d'histoire vraie », les deux termes sont inconciliables.

Supposons maintenant que Roquentin, accédant aux demandes répétées de l'Autodidacte, accepte de lui raconter tel ou tel épisode de son passé, par exemple sa liaison avec Erna. Il en a fait l'expérience un soir à Hambourg, dans un café où elle l'avait laissé seul un moment. Le bonheur qu'il a éprouvé à évoquer leur relation a disparu quand Erna est revenue : « *C'est qu'il fallait recommencer de vivre et que l'impression d'aventure venait de s'évanouir* ». « *Il faut choisir : vivre ou raconter.* » Prétendra-t-on, alors, qu'il n'y a aucune différence entre s'attarder sur des faits réels et raconter des faits imaginaires ? La réponse est un oui sans équivoque : « *Les histoires n'existent que dans les livres* ». Et, pourrait ajouter Roquentin : tous les livres font des histoires. Telle est la conclusion abrupte de notre pseudo historien. Cela veut dire que la question de savoir si « c'est arrivé », si tel personnage de l'histoire est inspiré par un personnage réel, si telle description se rapporte à un paysage connu est vaine. Non seulement vaine, mais sans rapport avec le sujet. Comme disait Robbe-Grillet : « *Tout personnage d'un livre devient un personnage de roman* ». Le roman « fictionnalise » indifféremment tout ce qu'il touche. Et le linguiste Oswald Ducrot : « *L'île au trésor est un objet de référence possible aussi bien que la gare de Lyon* ». À l'inverse, la gare de Lyon, citée dans un roman, devient un objet ni plus ni moins romanesque que l'île au trésor. Elle est « altérée », au sens le plus fort de ce mot, par la narration qui s'en empare.

Roquentin ne va pourtant pas jusque là. Il se met d'ailleurs en contradiction avec lui-même lorsqu'à la fin du livre, au moment de quitter Bouville, il décide d'écrire le récit de sa vie. Ce travail, « *ennuyeux et fatigant* », ne l'empêcherait pas, dit-il, d'« *exister* » ni de sentir qu'il existe. Mais il pense que, grâce à lui, « *un peu de clarté* » tomberait sur son passé. Un autre narrateur, célèbre, était arrivé, avant lui, à la même conclusion, dans son *Temps retrouvé* : « *la vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature* ». Si le récit peut « éclairer » une existence, la séparation entre « raconter » et « vivre » ne doit pas être aussi radicale que le prétend l'axiome. Que signifie, alors, ce « *peu de clarté* » qui vient, in extremis, justifier l'entreprise du romancier ?

Nous voici ramenés à notre point de départ : le roman, comme certains le prétendent aujourd'hui, gagne-t-il sérieusement à être vrai ? Roquentin nous laisse entendre que, vrais ou faux, tous les faits, convenablement agencés, deviennent *autres* quand on les rapporte et que le narrateur doit s'accommoder de cette métamorphose, qu'il entraîne en quelque sorte mécaniquement. Mais s'il veut « *persuader* », s'il souhaite que son lecteur le suive dans l'univers fictionnel où il prétend l'entraîner, il n'a évidemment pas intérêt à révéler la supercherie. Son intérêt est que les actions représentées passent aux yeux du

lecteur pour *mêmes*. À savoir qu'elles ressemblent, peu ou prou, au simple ordinaire. Les faits qui ont été enregistrés par l'histoire et qu'on peut au besoin vérifier répondent mieux à cette exigence que les faits inventés, même si le narrateur en garantit l'authenticité. Mais – et c'est là l'essentiel – ce « mieux » ainsi obtenu ne rend pas pour autant caduque l'affirmation initiale de Roquentin et l'*autre* réapparaît dans le même, sous le même, parce que le vraisemblable, si bien documenté soit-il, est toujours fragile et plus ou moins sujet à caution, comme le montre l'exemple de la *Princesse de Clèves* cité plus haut. C'est pourquoi Blanchot, dans un article ancien, soulignait la vanité de la lutte du roman pour retrouver « *le sérieux du monde* » et dénonçait la « *mauvaise foi* » inévitable des faiseurs de romans<sup>5</sup>.

Je parlerais plutôt d'un double jeu, qui consiste à nous proposer, sous l'étiquette de « roman », des textes clairement romanesques mais qui ne doivent pas être lus comme tels. En tant qu'écrit, le roman est soumis à la loi impérieuse de la « littérature ». Quelles que soient ses péripéties, il se déploie dans le cadre strict imposé par sa forme, qui veut, comme l'avait bien vu Aristote, que l'« histoire » soit une, qu'elle ait un commencement et une fin, qu'elle forme une totalité interchangeable et, j'ajouterai, qu'elle rejette l'alternative simpliste du vrai et du faux. L'écriture entraîne de soi une fictionnalisation généralisée des références. Mais le roman, comme tout discours, dit aussi quelque chose. Le cadre a besoin d'être rempli pour devenir « romanesque ». Le peintre américain Rauschenberg disait : « *Je pense qu'un tableau ressemble plus au monde réel s'il est fait du monde réel* ». Le romancier, prisonnier du langage, n'a pas cette ressource. Il en a une autre, précieuse, qui tient au fait que le récit de fiction, s'il n'est pas du réel, en est l'exacte imitation<sup>6</sup>. Revêtant, au niveau de son contenu, toutes les apparences d'une histoire « vraie », le roman, abrité par l'invisible coup de force initial, faisant comme s'il ne feignait pas, déroule une série de significations plus ou moins vraisemblables mais nécessaires, qui sont autant de correctifs auxquels nous devons accorder foi. Ou, pour parler comme Barthes, autant de « *détails* » susceptibles de provoquer un « effet de réel »<sup>7</sup>. Tel est le privilège du récit écrit, publié, et aussi son paradoxe : il se situe au carrefour de deux mouvements qui s'opposent et s'unissent à la fois. Il ressemble à ces tableaux de carton pliés qu'on peut lire de deux façons différentes selon qu'on considère l'un ou l'autre côté du pli. Sauf que dans le cas du roman, c'est le même tableau. Il faut croire que, malgré leurs dénégations répétées, les romanciers réussissent assez bien dans cette manœuvre puisque le genre, à la longue, est devenu synonyme de la littérature même.

Je me limiterai, pour finir, à un exemple récent. Celui de Laurent Binet, qui a connu, il y a peu, quelque célébrité avec un ouvrage mystérieusement intitulé *HHhH*. Son livre raconte le parcours de deux parachutistes tchèques qui, sous l'occupation allemande, décident d'assassiner Heydrich, le « *bourreau de Prague* ». Il s'agit donc bien d'un roman « vrai ». Le narrateur n'est pas sans rappeler Roquentin, sauf que cette fois, c'est l'écrivain qui parle en son nom propre et qu'il a réuni sur place, pendant plusieurs années, une documentation indiscutable. Il n'adopte pas, pour autant, la posture de l'historien. Dès les premières lignes il s'avoue romancier, c'est-à-dire quelqu'un qui prend le risque de « faire comme si » il avait été témoin des faits. Position difficile à tenir, car il doit en même temps reconnaître que certaines scènes sont inventées. C'est là le double jeu classique du roman vrai. L'éditeur, pour éviter tout malentendu, le confirme, d'ailleurs, par un avertissement au dos de la couverture de *HHhH*. « *Dans ce livre, les faits relatés comme les personnages sont authentiques* ». « *Pourtant, ajoute-t-il, une autre guerre se fait jour, celle que livre la fiction romanesque à la vérité* ».

historique. L'auteur doit résister à la tentation de romancer. Il faut bien, cependant, mener l'histoire à son terme ». L'originalité de l'entreprise de Binet est que le romancier, parfaitement conscient des libertés qu'il prend avec la vérité (« *Je suis en train d'écrire un infra roman* », dit-il) n'hésite pas à retourner la situation en sa faveur en proposant des commentaires personnels parfois très éloignés de son sujet et en soulignant lui-même ses propres doutes. Par exemple, sur la couleur exacte de la voiture de Heydrich. Était-elle noire ou verte ? Ce détail, pris parmi d'autres, n'a, bien sûr, qu'un intérêt mineur pour le lecteur. Mais interrompre son récit, comme le romancier le fait avec une feinte inquiétude, est une façon de garantir la véracité de l'ensemble. Ainsi, non content de pratiquer le double jeu habituel, il en imagine un deuxième pour faire croire qu'il échappe au premier. Le résultat est une œuvre hybride et désinvolte où l'on revendique, contre un « *réalisme abject* », l'exactitude scrupuleuse de l'historien, tout en vantant, au passage, la « *liberté illimitée du romancier* ». HHhH a pu plaire à de nombreux lecteurs par une apparente modernité ; mais ce n'est, finalement, qu'une énième version du « *ceci n'est pas un roman* ».

La justification ultérieure qu'a voulu en donner Laurent Binet dans un article sur le *merveilleux réel*<sup>8</sup> ne résiste pas à la critique. Libre à lui de trouver « *plus passionnant que tous les romans* » un ouvrage historique comme *Le troisième Reich* de Shiver. Cela signifie simplement qu'il préfère en général le réel à la fiction, comme beaucoup de gens, et comme il le reconnaît d'ailleurs lui-même. Mais, de là à soutenir que « *le réel possède un noyau dur qui le distingue radicalement du monde des rêves et des fantasmes et que ce noyau dur est accessible* », il y a un pas que ni Aristote ni Roquentin, s'ils étaient encore en activité, ne le laisseraient franchir. Laurent Binet trouve dans l'histoire de la seconde guerre mondiale une « *plus value de réel* » pour son roman. Au début de son séjour à Prague, il a été saisi d'une émotion compréhensible en découvrant, sur les murs d'une église où ses deux héros s'étaient réfugiés après l'attentat, la trace de leur dernier combat. Mais que ce détail tragique reste visible 70 ans après, il n'est ni plus ni moins « *accessible* » (autrement dit persuasif) aux yeux du lecteur que, par exemple, le Paris décrit par Balzac au début de *La fille aux yeux d'or*. Pour le rendre tel, il faut et il suffit, bien sûr, « *qu'on se mette à le raconter* ».

<sup>1</sup> Je me réfère à la savante édition de *La Poétique*, traduction et commentaires de Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Le Seuil, 1980)

<sup>2</sup> Cf. dans *La bonne aventure* (Le Seuil, 2007), le chapitre III, « *Ceci n'est pas un roman* ».

<sup>3</sup> Ce rappel est très sommaire. Pour le compléter, voir les commentaires de l'édition Dupont-Roc (notamment p. 219) et l'analyse minutieuse que Paul Ricoeur donne de cette opération sous le nom de « *mise en intrigue* » (*Temps et récit*, t. 1, Le Seuil Points, p. 66 – 105)

<sup>4</sup> Cf. *Poétique du récit*, Le Seuil Points, p. 12.

<sup>5</sup> *Les Temps modernes*, avril 1947.

<sup>6</sup> Le récit de fiction, selon le linguiste John Sauerle, n'est jamais que la « *simulation d'un récit factuel* » (*Le statut logique du discours de fiction, Sens et expression*, Minuit, 1982).

<sup>7</sup> *L'effet de réel*, article célèbre repris dans le volume collectif *Littérature et réalité*, Le Seuil, Points, 1982.

<sup>8</sup> *Le Débat*, n° 165, consacré aux rapports de l'histoire et de la fiction (mai 2011).

Bernard Pingaud est né en 1923. Fonctionnaire retraité de l'Assemblée nationale, vit à Collias (Gard). Auteur d'une dizaine de romans, dont récemment *Vous* (Le Seuil, 2015), et de nombreux essais sur la littérature : *Les anneaux du manège* (Gallimard, 1992), *La bonne aventure* (Le Seuil, 2007), *L'occupation des oisifs* (Classiques Garnier, 2013). Il a présidé la commission de réflexion sur la politique du livre (1981-82), le *Conseil permanent des écrivains* (1983) et la *Maison des Écrivains* (1990-1993).

**Yves Ravey**

## *Je suis toujours gêné...*

à \*\*\*, *Revue Secousse*.

Je vous remercie de votre courrier.  
Votre question est très bien posée.  
J'y suis sensible.

Simplement, je ne me pose pas cette question en cours d'écriture.

Je suis toujours gêné par l'utilisation de ce critère : écrire la vérité, donc écrire la réalité.  
À mon sens, les œuvres de fiction, donc le roman, décrivent la réalité, du moins participent de cette description.

Voilà, j'espère ne pas avoir été trop long.

Mes sincères sentiments à vous,

Yves Ravey

Yves Ravey est né à Besançon en 1953. Romancier, héritier du roman noir. Auteur d'une vingtaine de romans, dont *Le Drap*, (Minuit, 2004, Prix Marcel Aymé), *Pris au piège* (Minuit, 2005) et *Un notaire peu ordinaire* (Minuit, 2013). Aussi dramaturge, il entre au répertoire de la Comédie Française en 2011 avec *Le Drap* (Minuit, 2003). Dernier ouvrage : *Sans état d'âme*, roman (Minuit, 2015).

**Paul Louis Rossi**

## **Affliction**

*Je ferai encore, pour prévenir les critiques, la réponse suivante :  
les soldats de métier, accoutumés qu'ils sont à la discipline  
militaire et capables de supporter le froid comme la faim,  
considèrent avec mépris la foule des citoyens...  
Spinoza*

Il est arrivé une histoire extraordinaire au roi Charles IX. Le fils de Catherine de Médicis. Le roi est très fatigué, il s'ennuie et se dispute avec sa mère. Très affaibli, il est poussé par son entourage de jeunes courtisans à sortir incognito dans Paris, avec une maigre escorte afin de terroriser les bourgeois, de cogner à leurs portes, de dévaliser les passants égarés, et surtout au péril de sa vie de monter sur les toits, avec l'ambition d'espionner les habitants de la Ville. Cependant, quelques jours après cet épisode, revenant à ce voyage nocturne auprès de sa maîtresse, il dévoile ce qui lui est réellement arrivé en cette nuit acrobatique. En vérité sur les toits, les balcons et les gouttières, il s'est approché d'une fenêtre dissimulée, et il a découvert le caveau magique où Galilée et Michel de l'Hôpital réalisent des expériences et vérifient les théories de Paracelse. L'histoire est suffisamment compliquée pour que l'on s'y perde.

C'est Honoré de Balzac bien entendu. On le dit légitimiste, criblé de dettes, coureur de femmes, misogynne et même pire. Évidemment il s'agit d'un conte, une vision romantique de l'Histoire qui va se terminer par la Saint Barthélémy et le meurtre de notre Michel de l'Hôpital. Cependant la question qui nous est posée peut se résumer ainsi, sommes nous devant une Légende ou bien une Fiction de l'épisode historique. La réponse paraît évidente, puisque l'aventure n'a aucune réalité objective. C'est une romance. Et d'abord d'où vient ce terme de Fiction : souvent absente des dictionnaires français, qui est employée sous sa forme juridique, comme *fictus* ou *fictil*, fable et même mensonge.

On me souffle qu'il s'agit d'un terme usité aux États-Unis d'Amérique, avec pour les Anglo-Saxons une autre signification que celle que nous revendiquons. L'ennui pour moi, est que ce mot ne veut strictement rien dire. Il est contradictoire, il désigne à la fois une chose qui n'existe pas : le *fictif*, avec la prétention de légitimer un récit, comme une histoire vraie qui renvoie aux légendes des magazines. Je dirais même qui a la prétention de représenter une véracité critique. Dans la littérature, je me demande, pourquoi ajouter ce terme générique, obscur, à ce qui désigne clairement les objets et les revendications indicatives : les contes et légendes, la prose, le roman fantastique et le roman réaliste, la poésie, le théâtre. Nous voilà je pense devant une tentative de globalisation de l'intelligence, c'est à dire une entreprise qui tend à gommer les différences culturelles et la variété des désirs et des pulsions.

Après le mai 1968, je me souviens des années 1970. De l'in vraisemblable Colloque de Cluny organisé par *La Nouvelle Critique* et la Revue *Tel Quel* pour la revendication d'une écriture matérialiste, et l'intrusion du corps et du corporel dans le discours.

Comme s'il n'y avait pas de corps dans Honoré de Balzac. Cette phraséologie a disparu aussi vite qu'elle avait surgi. Et l'on est revenu aux bonnes vieilles recettes modernisées.

Je suis certain d'une chose, en vérité. Comme écrivain, je ne me pose jamais ce genre de questions. Je verrais plutôt la littérature comme un conglomérat d'espèces différentes selon les cultures, les langages et les mythologies. J'écris une fable sur *La Route du Sel*, qui va de la Bretagne aux Japon, en passant par la Mongolie. J'ai signalé que les Mongols sont des chrétiens nestoriens, de l'hérésie du pape Nestor de l'an 400 de notre calendrier. Mon idée est que le mot *Fiction*, dans le sens littéraire, est aussi creux que le mot *Idéologie*, introduit de travers dans le discours littéraire et politique. L'idéologie est fatalement un système mental de réflexion et de langage. Autant en emporte le vent, nous verrons bien ce qui subsistera des bavardages de notre siècle égaré par la destruction de la nature, des langues minoritaires, des dialectes, et des civilisations primitives.

*février An XV*

Paul Louis Rossi est né à Nantes en 1933. Père italien et Mère bretonne. Poète (dont *Faiïences*, Flammarion, 1995, prix Mallarmé), critique d'art (livres sur Fra Angelico, Albrecht Altdorfer, François Dilasser, etc.), romancier et auteur de récits. Ouvrages récents : *La Porteuse d'eau de Laguna*, récit (Le temps qu'il fait, 2011) ; *Berlin - Voyage en automne*, récit (Tarabuste, 2015). Film sur Turner : *Voyage sur la Loire*.



**Pascale Roze**

## **La main qui résiste**

Il semble effectivement que la quantité des publications s'appuyant sur des faits réels, des personnages réels, soit en augmentation. Est-ce parce qu'elles requièrent davantage l'attention, ou parce qu'il y en a plus, je ne sais. J'en perçois quelques causes :

- La démocratisation du métier d'écrivain entraîne la multiplication des publications et donc inévitablement, parmi elles, une proportion grandissante de ce qui est le plus « facile ». Raconter sa vie, celle de sa famille, s'appuyer sur un fait divers est à la portée d'un plus grand nombre de gens que de sortir de soi des situations, des constructions, rêveries ou autres. (Il est pour moi bien entendu que votre enquête ne concerne pas les grands livres, rares à toutes les époques et se fichant bien des modes, mais la production courante dont nous faisons, hélas, partie jusqu'à preuve du contraire.)
- Je crois aussi à une queue de comète de l'ère du Nouveau Roman, qui a entaché de suspicion la position de surplomb, omnisciente. Je ne dis pas qu'on ne puisse pas faire œuvre de fiction avec un narrateur qui ne sait rien ; mais en revanche, l'auteur, lui, doit savoir, c'est son imagination qui assume la responsabilité du récit. Il se peut qu'il y ait un glissement insidieux du narrateur à l'auteur. À bas le narrateur omniscient, donc à bas l'auteur omniscient. Pour qui se prend-il ? N'est-il pas moralement condamnable ? Il est plus moral d'adopter la position de l'enquêteur à la recherche de la vérité cachée dans le réel. Cela a des conséquences sur la forme du récit.
- Plus que de céder à un goût pour l'exhibitionnisme, il me semble que nombreux sont ceux qui croient aux bienfaits de l'écriture, à la façon dont elle aide à faire le deuil, à guérir des traumatismes. Cette thérapie par l'écriture me paraît un motif puissant, plus puissant que l'exhibitionnisme, qui peut donner le désir d'écrire mais n'est pas suffisant pour vous conduire au bout du livre à faire. Désir d'écrire qui va rencontrer un désir de lire. Pensons aux si nombreux lecteurs de ce beau livre : *Mars* de Friz Horn.

Vous posez la question de savoir si un écrivain peut faire fiction de tout. Ma réponse est oui, absolument oui. À condition qu'il fasse fiction. En revanche, il me semble que la multiplication des récits puisant leur substance dans le réel, et jetant ainsi dans la sphère publique des gens et des événements de la sphère privée, pose un sérieux problème moral. Il a sûrement existé de tout temps mais se trouve amplifié par la quantité, et la facilité de leur publication. On entend parfois les auteurs eux-mêmes, ou les critiques littéraires, dire que le nom dans le livre ne désigne pas la personne dans la vie. Encore une queue de comète du structuralisme, le texte s'autoréférence ! Quelle blague ! On entend surtout crier à la censure au nom de la liberté d'expression. On entend dire : l'écrivain a tous les droits. Même celui de tirer en public sur un homme sans armes ? Car s'il y a des gens qui ont des armes pour se défendre, c'est à dire qui sont eux-mêmes dans la sphère publique, il y en a bien plus qui n'en ont pas. Qui a tenu une plume sait



comment on peut s'arranger avec le papier.

Je pense que le problème est plus large que celui des livres qui agressent. Plus profond. Qu'il porte sur la résonance de l'écrit. Sur ce passage, auquel nous devons veiller, des mots ailés qui vont d'une bouche à l'autre, à ceux qui s'offrent aux yeux par l'intermédiaire du papier, et qui en ont acquis un pouvoir qui résiste mystérieusement et dont on ne doit pas mésuser. Je cite ici une phrase de Primo Lévi (in *Lilith*, « *Le retour de Lorenzo* »): « *Lorsqu'on entreprend de transformer en personnage une personne vivante, la main résiste à écrire. Cela parce qu'une telle entreprise, même si elle répond aux meilleures intentions et concerne un être qu'on aime, frôle la violence morale et n'est jamais indolore pour qui en est l'objet* ».

Parmi les problèmes moraux que se pose un écrivain, il me semble que celui-là concerne particulièrement notre époque.

Pascale Roze est née au Vietnam en 1954. Romancière, prix du premier roman et prix Goncourt pour *Le Chasseur Zéro* (Albin-Michel, 1996). Derniers ouvrages : *Aujourd'hui les cœurs se desserrent* (Stock, 2011), *Passage de l'amour*, nouvelles (Stock, 2014). Aussi auteure de pièces de théâtre et de récits (voir aussi [Secousse n°14](#)). Elle a chroniqué la littérature sur France Inter jusqu'en 2010. [Site personnel : http://www.pascaleroze.fr](http://www.pascaleroze.fr)

Anne Serre

## La haine du narrateur

S'il y a bien un genre, – genre qui a toujours existé, mais ne créait pas de confusion car il ne prétendait pas être autre que ce qu'il était – qui a fait du mal à la littérature, en France, depuis les vingt dernières années, c'est celui que ses auteurs ont intitulé « autofiction », pour signaler qu'ils racontaient leur vie, tout en détenant tout de même l'art du romancier... Leurs ouvrages ne seraient donc pas seulement des récits de vie ou d'épisodes de leur vie, mais des romans d'un genre nouveau où le « je » du narrateur étant identique à celui de l'auteur, nous serions dans une espèce de « roman vérité », où enfin on saurait clairement ce qui se passe et qui parle. Je vois là quelque chose de plus grave qu'une « méfiance de l'imagination » : une discrimination, voire une haine de ce si mystérieux « narrateur » des romanciers, ce narrateur insaisissable, difficile à situer, à décrire, qui dit « Je », n'est pourtant pas l'auteur, et en sait long.

Les livres contemporains « d'autofiction » que j'ai lus n'étaient pas nuls, certains même étaient « prenants », mais je ne les ai jamais confondus avec des romans parce qu'une chose au moins les en distingue radicalement : la question des trois dimensions. En racontant « fidèlement » telle ou telle expérience, quels que soient son ton et ses connaissances, un auteur d'autofiction fabrique un livre qui n'est qu'à une seule dimension. Or, ce qui fait justement la spécificité du roman, c'est d'être une construction en trois dimensions en quelque sorte, celles-ci étant créées par ce « je » mystérieux du narrateur qui a accès à des zones fermées au « je » de l'auteur.

Par ailleurs, le champ d'investigation de l'autofiction me semble souvent assez réduit : on y raconte essentiellement ses malheurs (on a subi un deuil, un avortement, un inceste, la maladie d'Alzheimer de sa mère ou de son père, etc.), et ceci, souvent aussi, dans une espèce « d'esprit de vengeance », de revanche, comme si le livre était un espace où régler ses comptes.

Je n'ai rien contre les récits de vie, bien au contraire, mais à condition qu'ils ne prétendent pas être des romans et témoignent d'un grand art. Si vous voyez le monde d'une manière aussi singulière que Henry Miller ou Gertrude Stein par exemple, si vous possédez cette espèce de joie énorme, de curiosité, d'appétit et d'humanité envers votre prochain, si comme eux vous êtes nourris de dix-mille lectures, alors oui, racontez votre vie, cela me plaira bien autant qu'un grand roman, et ce sera une œuvre d'art, parce qu'il faut beaucoup d'art pour être capable de dire oui à tout ce qui arrive. Si comme Rousseau, Michel Leiris ou Nathalie Sarraute dans *Enfance*, vous êtes pétri de savoir, de questionnements, d'honnêteté intellectuelle, de curiosité de l'autre, alors oui, racontez votre vie. Mais si vous avez peu lu (comme certains auteurs d'autofiction), si vous n'avez que des pensées de magazine féminin (pour certains auteurs femmes), si vous avez une petitesse dans votre sensibilité, vos émotions, votre pensée, je suis beaucoup moins preneuse.

Le comble, c'est bien sûr la réception, en France, par la critique littéraire (pas toute), de

ces récits de vie où souvent l'impudeur, voire la grossièreté, l'impulsivité, passent pour du courage, de la liberté, et la manifestation de cette « subversion » qui lui semble être le nombre d'or du grand art. Reste qu'effectivement, pour un critique, avec l'autofiction on sait où on est. Un tel a perdu sa sœur, telle autre avait une mère folle, un autre a été violé. Parfait. C'est simple et clair. C'est beaucoup moins compliqué que lorsque, dans un roman, *on ne sait pas qui parle*. Ce qui est tout de même la définition du roman. Non, le narrateur de *La Recherche du temps perdu* n'est pas Proust. Le narrateur est justement cet autre en soi, « *cet étranger* » disait Barthes, qui déplace les lignes et rend si troublante la lecture.

L'autofiction a fait du mal à la réception actuelle de la littérature en France, car pour beaucoup de lecteurs, désormais, « écrire » signifie : « raconter sa vie ». Et si d'aventure vous écrivez un livre où le narrateur dit « Je », tout le monde croira que ce « Je », c'est vous. Si vous dites que non, que ce « Je » n'est pas tout à fait vous, ou en tout cas pas celui qui est dans la vie, alors on vous trouvera bien compliqué. À cette sottise idée de « la vérité » en art, qui consisterait à rendre compte de la réalité comme un chroniqueur, mais avec un ton, de préférence agressif, qui ferait toute la différence, je préférerais toujours le point de vue du narrateur en soi, bien plus savant que l'auteur.

Un romancier « *peut-il faire fiction de tout* » ? demandez-vous. Mais un romancier ne peut pas faire autrement que de faire fiction de tout. C'est justement ce en quoi il est romancier. Il est à l'intérieur du monde comme dans un roman, ou comme dans un rêve. J'en veux pour preuve un des extraordinaires romans de Thomas Bernhard que je relisais récemment. Je m'interrogeais sur son rythme si particulier fait d'insistance, de reprises, de répétitions incessantes, comme on le sait, le tout émaillé de virgules après chaque segment de phrase, ce qui donne au texte un rythme de galop retenu et très sophistiqué de cheval de Haute École. Et soudain j'ai compris qu'en fait il racontait les choses comme on raconte à son ami(e), au réveil, un rêve qui s'enfuit au fur et à mesure qu'on prend la parole, et dont pourtant on s'attache, en répétant obstinément les lambeaux qui subsistent, à conserver les images, parce que ce serait dans ces images, et dans la relation de ces images où *la réalité est traitée comme un rêve*, que gît une vérité.

Anne Serre est née à Bordeaux en 1960. Romancière, prix de La Fondation Del Duca pour *Un chapeau Léopard* (Mercure de France, 2008). Derniers ouvrages : *Petite table, sois mise !* (Verdier, 2012) ; *Dialogue d'été* (Mercure de France, 2014). Elle a par ailleurs publié un grand nombre de nouvelles, notes de carnet et autres textes en revues (NRF, Revue des deux Mondes, Le Nouveau Recueil, Le Magazine littéraire, [Secousse n°9](#)).

Anne Terral

## Une même pomme

Pas le droit de marcher là, elle n'avait pas.  
Se faisait pas.  
Et on le répétait le soir venu.  
Et il fallait se souvenir.  
Lui était interdit aussi, depuis maintenant des années, de soulever le tissu pour voir ce que.  
Se faisait pas.  
Au milieu du grand salon, ce tissu qui touchait le carrelage et que tout le monde pouvait.  
Mais pas elle. Pas elle.  
Ne pouvait pas. Droit, jamais.  
Plus tard ?

Ni retordre ses doigts, ni les faire craquer aux joints, ni les ronger aux onglures, ni les vernir aux rouges, ni les déformer en poings, rien que ça, ni.  
Clos comme jardin.  
Plus haut, impossible, pas de son âge.  
De monter plus haut, on ne doit surtout pas.  
Sage.  
Grenier à peaux, à mémoire, à noms prénoms, défendu.  
Absolu, ce non-là, non mais, vraiment mais, faux pas.  
On se croit, mais pas davantage on ne croît.

Sur les autres, encore moins.  
Ni les oreilles ni les orteils, elle.  
Pas le droit de toucher là, elle n'avait pas.  
Se faisait pas.  
Ni plus bas, ni plus à droite que plus bas.  
Au secret, se garde frais des années.  
Pas même en fermant ce qu'on dit être les yeux sous le drap, de nuit, dans le dortoir, avec toutes les autres qui respirent en exact temps, il suffirait de se fondre.  
Non.  
Ce qu'on dit être interdit demeure toujours interdit, même en rythme.  
Respirer cette odeur.  
Mettre la main dans le sac de l'odeur.  
Pour qui se prend-elle ?  
De quel ?  
Et par-delà la lucarne des toilettes, au bout des escaliers, derrière ?  
Se faisait pas ça.  
Ne peut pas. Condamnée, la fenêtre, double tour et électrique.  
Pas voir.  
Plus tard ?

Sous le tissu au milieu du grand salon, une longue boîte, elle sait.  
Mais elle ne sait pas quoi.  
Dedans.  
Juste en bois, chêne ou peuplier, avec des nœuds.  
Alors elle s'est dit, alors elle a cru, alors elle s'est mis à.

Ne pas cesser plus tard.  
Voir, dire, décrire, découper, détailler le défendu de ça, aiguïser, creuser, l'écrire.  
Par-delà.  
Ma main a tous les droits de tout.  
Et surtout déclouer la boîte.  
À l'intérieur le vrai le faux fendus en deux.

Une même pomme.

Anne Terral est née en 1970 à Toulouse. Elle est éditrice indépendante. Outre des romans (*Après*, *Dans la nuit des autres* et *Curiosité* aux éditions Stock), elle écrit aussi des albums et textes pour les enfants (aux éditions Casterman, Syros, Albin Michel Jeunesse, Autrement Jeunesse...), ainsi que des inventions pour les oreilles (*Perruches*, France Culture, 2014 – *Haut/Bas*, France Culture, 2015).

**Jean-Philippe Toussaint**

## La vérité idéale

Dans mon roman *La Vérité sur Marie*, j'évoque cette vérité romanesque, ou vérité poétique, qui, au regard de la vérité historique, serait une « *vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge* », la « *vérité idéale* » :

Je savais qu'il y avait sans doute une réalité objective des faits – ce qui s'est réellement passé cette nuit-là dans l'appartement de la rue de La Vrillière –, mais que cette réalité me resterait toujours étrangère, je pourrais seulement tourner autour, l'aborder sous différents angles, la contourner et revenir à l'assaut, mais je buterais toujours dessus, comme si ce qui s'était réellement passé cette nuit-là m'était par essence inatteignable, hors de portée de mon imagination et irréductible au langage. J'aurais beau reconstruire cette nuit en images mentales qui auraient la précision du rêve, j'aurais beau l'ensevelir de mots qui auraient une puissance d'évocation diabolique, je savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, qui s'inspirerait de ce qui avait été la vie et la transcenderait, sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, et ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. ( *La Vérité sur Marie*, Minuit, 2009)

Jean-Philippe Toussaint, romancier et réalisateur, est né en 1957 à Bruxelles. Prix Médicis pour son roman *Fuir* (éd. de Minuit, 2005). Dernière publication : *Football* (éd. de Minuit 2015). Il est aussi le réalisateur de plusieurs films dont *La salle de Bain* tiré de son roman. Élu membre de l'Académie royale de langue et de littérature de Belgique en 2014. [Site personnel : http://www.jptoussaint.com](http://www.jptoussaint.com)

**Jean-Loup Trassard**

## *Vous croyez ?...*

Vous croyez ? Il me semble que les lecteurs ont de temps en temps l'occasion de s'apercevoir que des passages de livres qui les ont touchés parce que « tellement vrais » ont été inventés... Ils rendent alors hommage au talent !

Ne lisant presque rien de ce qui est publié en ce moment, ou l'a été hier, je ne me lancerai dans aucun constat. Mais, non, si peu romancier que je sois, je n'imagine pas de sujets qui puissent être interdits au roman, même par autocensure.

Quand à une hiérarchie entre ce que vous nommez *récit* et *fiction*, je n'en vois aucune. J'ai pratiqué l'un et l'autre, je continue et, comme beaucoup d'auteurs, me plais aussi à mêler les deux. Le récit qui adhère au réel tremble dans la difficulté de dire. La fiction, elle, s'envole et ce que j'apprécie malicieusement c'est la possibilité qu'elle offre d'ajouter au monde un temps et un espace qui n'existaient pas et désormais vont exister dans le souvenir que le lecteur – j'espère – en gardera !

Jean-Loup Trassard, écrivain et photographe, est né en 1933 à Saint-Hilaire-du-Maine. Il dit de lui-même qu'il est un « *écrivain de l'agriculture* ». Il publie (chez Gallimard et Le temps qu'il fait) des textes courts, des récits, des photographies et des textes dans lesquels il raconte son « territoire ». Grand prix SGDL Magdeleine-Cluzel en 2012 pour l'ensemble de son œuvre. Derniers ouvrages : *Causement* (Le Temps qu'il fait, 2012) ; *Neige sur la forge*, Gallimard 2014.



## **La guillotine**



Catherine Soullard

## Le roitelet

On a lu et entendu un peu partout que *Le royaume* était un livre-somme sur les origines du christianisme. Emmanuel Carrère joue Luc contre Paul en surfant sur les incertitudes exégétiques et les difficultés historiques du premier siècle chrétien. Les partis-pris historiques ou théologiques sont parfois intéressants, parfois farfelus, je ne m'y appesantirai pas. Exégètes et historiens s'en chargeront mieux que moi.

Le sujet est porteur. La religion, à l'heure actuelle, ça marche. Mais l'histoire du christianisme a-t-elle l'attrait commercial suffisant ? Est-elle assez « moderne » ? À l'évidence, Emmanuel Carrère en doute, qui transforme le texte en polar de série télé<sup>1</sup>, multipliant approximations et équivalences. Le Parti Communiste sert de nombreuses métaphores, Astérix, Tintin aussi, et tutti quanti<sup>2</sup>. A Carrèreland, chacun a sa chance, la pertinence des citations restant à démontrer. Pourquoi citer Proust (« *Admettons que Luc écrive dans son lit comme Proust* », p.593) ou François Truffaut (« *Cela me fait penser à François Truffaut qui, à ce que racontent ses filles, punissait l'une quand l'autre avait fait une bêtise pour leur apprendre que la vie est injuste* », p.558), sinon pour faire savoir qu'il connaît Proust et qu'il fréquente les filles de François Truffaut. À l'accumulation des références littéraires s'ajoute celle, tout aussi discutable, des références cinématographiques, historiques, philosophiques<sup>3</sup>, qui ne servent qu'à noyer propos et lecteur. Comme si, voulant ainsi, à marche forcée, prouver son érudition, Emmanuel Carrère n'assumait pas son projet de vulgarisation. De même avec son carnet d'adresses déployé sans vergogne. Il y a les connaissances, les amis tout courts, et ceux qui ont droit à l'adjectif possessif, par ordre d'entrée en scène : mon ami Luc Ferry (p.131), mon agent François Samuelson (p.133), mon ami Jean Rolin (p.415), mon ami Olivier Rubinstein (p.525)...

Il insiste, page 128, « *Je lis beaucoup, avec une prédilection pour les auteurs du grand siècle français comme Fénelon, saint François de Sales, le jésuite Jean-Pierre Caussade* ». Lire les classiques, c'est, me semble-t-il, lire haut et grand. Comment ne pas se laisser imprégner, rien qu'un peu ? Or, non seulement Emmanuel Carrère reste imperméable à cette grandeur, mais il la réduit à néant. Sous sa plume, on lit que « *Jésus ne semblait pas très porté sur les ventres ni sur les seins* » (p.300) ou que Marie, sa mère, « *a vu le loup, qu'elle a peut-être joui, qu'elle s'est peut-être branlée, qu'il y avait un clitoris entre ses jambes* » et qu'elle est devenue « *une très vieille femme, toute ridée, un peu gâteuse, un peu sourde* » (p.400). Une centaine de pages plus tôt, on a eu droit aux vergetures de Pénélope et à sa ménopause (p.293). *Le royaume* multiplie ainsi les raccourcis dégradants, comme pécheresse égale pute<sup>4</sup>. Sœur Sourire est traitée de « *malheureuse bonne sœur belge, à guitare et couette* » (p.18), *Le Récit d'un pèlerin russe*, de « *petit livre, merveilleusement vulgarisé* » (p.277) quand son ouverture est la suivante : « *Par la grâce de Dieu, je suis homme et chrétien, par actions grand pécheur, par état pèlerin sans abri, de la plus basse condition, toujours errant de lieu en lieu. Pour avoir, j'ai sur le dos un sac avec du pain sec, dans ma blouse la*

*Sainte Bible, et c'est tout* ». Ces lignes ne sont-elles pas au contraire celles d'un « grand traité de spiritualité, d'un roman picaresque, d'un resplendissant poème russe et d'une fable classique » comme l'écrit Cristina Campo<sup>5</sup> ?

Sur les hauteurs, on l'est au moins une fois dans *Le royaume*, lorsque son auteur cite, dit-il, un évangile apocryphe. « *Fends le bois : je suis là. Soulève la pierre : tu me trouveras dessous. Regarde ton frère : tu vois ton Dieu* ». Mais pourquoi ne pas préciser sa source exacte, l'Évangile de Thomas ? Pourquoi n'y a-t-il dans ce livre aucune bibliographie, aucune note, aucune référence précise ? Il semble qu'Emmanuel Carrère se soit laissé piéger dans un faisceau d'ambitions peu conciliables. Écrire un « page turner » tout en montrant des prétentions philosophiques, historiques et sociales. Du coup, il s'enferme, dénonce des procédés dont il use à longueur de texte, comme page 381, « *sans compter que faire dire à des personnages de l'Antiquité, en toge ou jupette, des choses comme " Salut à toi, Paulus, viens donc dans l'atrium ", il y a des gens capables de faire ça sans sourciller, moi pas. C'est le problème du roman historique, a fortiori du péplum : j'ai tout de suite l'impression d'être dans Astérix* », singe le détachement par le dénigrement de son propre milieu littéraire lorsque à propos de la *Bible des écrivains*, il fait croire qu'il « *aurait assez aimé qu'on fasse appel à, je ne sais pas, Michel Houellebecq ou Amélie Nothomb, mais bon...* » (p.549) mais quand il présente Frédéric Boyer, le maître d'œuvre de cet ouvrage, par ces cinq mots, « *un écrivain de mon âge* » (p.545), n'est-il pas rattrapé par la réalité de sa posture ?

L'insincérité oblige à la feinte, au racolage, aux trucs. Le souci obsessionnel de mettre le lecteur dans sa poche conduit l'auteur à étaler, sur un ton faussement naïf, un formidable bric-à-brac de formules toutes faites, de petits mots de connivence – les paragraphes semblent le plus souvent juxtaposés sans logique ni profondeur – permettant de passer à la ligne et de faire avaler subterfuges et lieux communs. « *Marchand de phrases* », aurait dit Bernanos. Les précautions narratives<sup>6</sup> s'enchaînent, évitant au lecteur de s'interroger sur ce qui est dit, et quelques relâchements syntaxiques patents<sup>7</sup>. Se chargeant lui-même de sa critique, il désamorce celle d'autrui, la rend illégitime. On n'est jamais mieux servi que par soi-même. Ainsi s'érige-t-il une statue avec lézardes incluses adoubees. Mais l'autodénigrement ferme, enferme, étouffe.

Emmanuel Carrère dit ce qu'il fait mal mais aussi ce qu'il fait bien<sup>8</sup> et ce qu'il fait, tout simplement. « *Moi, c'est moi et le reste aussi*<sup>9</sup> ». Quasiment tous ses livres sont cités, ses faits et gestes consignés, des vacances à l'achat du lit conjugal et aux consultations chez les psy, en passant par la conduite à l'école d'un enfant. Ma vie, mon œuvre<sup>10</sup> et mes branlettes<sup>11</sup>. Nous sommes entre gens de bonne compagnie. Lecteur, voyeur, jouisseur, mon semblable. Pour rester sur un motif emblématique de ce livre, quand page 133, après « *ce que tu peux faire avec ta main, fais-le* », l'auteur ouvre une parenthèse pour ajouter « *cela peut aussi se lire, je m'en avise aujourd'hui, comme une invite à la masturbation* », il n'y a plus qu'à tirer l'échelle. Avoir du style consiste parfois à savoir garder le silence, à s'abstenir, à élaguer.

Emmanuel Carrère ne s'excite pas seulement devant des vidéos mais avec les mots. A et non-A sont chez lui équivalents<sup>12</sup>. N'adhérant ni à A ni à non-A, ou bien à l'un et à l'autre, ne sachant pas où se tenir ni quoi penser – la dernière phrase de ce livre de 630 pages est « *Je ne sais pas* » –, il remue l'air. Faire croire qu'il ne sait pas, qu'il n'est sûr de rien, qu'il n'est plus chrétien mais qu'il l'est encore, qu'il dit mais qu'il ne dit pas

qu'il dit qu'il ne croit plus mais que s'il le dit, c'est peut-être le contraire qu'il faut comprendre, parce que ne pas dire, c'est dire et dire, c'est...C'est assommant. Emmanuel Carrère peut en tout cas compter sur la complaisance de sa psychanalyste<sup>13</sup>.

Cependant, quand il veut être clair, il sait l'être. Il raconte page 23 la fin d'une séance<sup>14</sup> avec le « *vieux psychanalyste François Roustang* ». Par parenthèses, pourquoi ne pas se contenter d'écrire *le psychanalyste François Roustang* ? Pourquoi Paul Veyne ne bénéficie-t-il pas, lui aussi, de ce fringuant adjectif ? Bref. Une centaine de pages plus loin, on lit « *C'est drôle : en écrivant ce chapitre, je suis tombé dans la bibliothèque d'une maison de campagne sur un livre que j'aurais pu lire à cette époque. Cela s'appelle Une initiation à la vie spirituelle, c'est paru en 1962 chez l'éditeur catholique Desclée de Brouwer. (...) C'est une longue tartine sur l'infinie sagesse de l'Église en qui s'exprime infailliblement l'Esprit-Saint, et qui par conséquent a toujours raison. L'auteur, un jésuite, François Roustang. J'ai d'abord cru à une coïncidence puis vérifié : c'est le même que j'ai consulté avec tant de profit quarante-trois ans après la parution de ce livre, et qui était devenu dans l'intervalle le plus hétérodoxe des psychanalystes français. Cette Initiation à la vie spirituelle ne figure pas sur la page « du même auteur » de ses livres récents. J'imagine que le vieux Roustang en a un peu honte, qu'il n'aime pas qu'on lui rappelle cette période de sa vie...* » Ah le perfide ! C'est Gros-Jean qui en remontre à son curé. Mais à qui Emmanuel Carrère, nourri au lait de l'intelligentsia parisienne, veut-il faire croire qu'il ignorait ce que tout le monde savait depuis belle lurette, à savoir que François Roustang, psychanalyste célèbre et reconnu, avait été jésuite ? Pourquoi feindre de tomber des nues ? Et pourquoi de surcroît soupçonner Roustang d'en avoir honte ? Que François Roustang, à la tête d'une œuvre qui ne laisse pas en repos, ait été successivement jésuite, puis psychanalyste et maintenant hypno-thérapeute, révèle au contraire une droiture, une honnêteté intellectuelle, un courage et une liberté dont Emmanuel Carrère n'a jamais eu, me semble-t-il, une seule fois l'intuition.

Que n'a-t-il fait son miel de ces lignes de François Roustang : « *Si nous laissons le temps à notre corps intelligent d'être inspiré par la totalité de notre existence, nous trouverions les gestes qui en tiennent compte et nous serions délivrés de bien de nos maux. Surtout ne pas penser, mais laisser la vie multiforme nous conduire*<sup>15</sup> ». »

Entre ses petites mains de commissaire du peuple, amitié, littérature, christianisme sont aplatis, rabaisés, dégradés. À tel point que peu de chrétiens, en tant que tels, ont pris la parole ou entrepris de batailler contre ce livre, sa médiocrité le rendant inoffensif : circulez, il n'y a rien à voir, rien à penser, rien à ressentir. *Le Royaume* est une imposture, son auteur est un farceur qui ressemble à s'y méprendre au portrait de Swann dressé par les Verdurin dans *Un amour de Swann* : « *...c'est un monsieur cauteleux, toujours entre les zist et le zest. Il veut toujours ménager la chèvre et le chou. (...) On sent le bon petit camarade qui vous débinera en sortant (...) le petit individu envieux de tout ce qui est un peu grand* ».

Comment s'en étonner ? Comment un écrivain à qui l'adjectif « *spirituel* » déplaît<sup>16</sup>, et qui ne sait en trouver d'autres, pourrait-il vouloir parler de religion et être pris au sérieux ? En vérité, l'obsession d'Emmanuel Carrère n'est pas le christianisme, c'est d'abord lui-même en tant qu'ex-chrétien ; et ça encore, c'est lui qui le dit, parce qu'être chrétien, ce n'est pas forcément aller à la messe chaque matin ni commenter l'Évangile de Jean chaque jour ; c'est en tout cas éviter d'être à soi-même son seul horizon et sa

seule norme.

Il est pourtant en littérature des égotistes aimables comme il est aussi des fulgurances d'une certaine transcendance, mais le style, alors, commande.

- <sup>1</sup> p.11, p.309, p.533, p.583, p.590.
- <sup>2</sup> Paul demande à Staline les pleins pouvoirs (p.250), Paul et Luc deviennent des témoins de Jéhovah ou des tueurs de roman policier (p.243), les lettres de Paul deviennent des bulletins de liaison de Lénine, Paul après l'épisode d'Antioche est devenu pour Jacques l'équivalent de Trotsky pour Staline (p.257), à l'époque la ligne du parti était d'accabler Israël, ce que faisait avec zèle les évangélistes sauf Luc, le seul goy de la bande des quatre (p.562)...
- <sup>3</sup> Casanova, Philippe K.Dick, *Les revenants*, Catherine Pozzi, Louise Labé, Gide, *Les misérables*, Dostoïevski, Béatrix Beck, Gogol, Salinger, Nietzsche, Poe, Racine, Brasillach, Proust, Yourcenar, Homère, Flaubert, Yi-King, *Le maître du haut château*, Yourcenar, Alexandra David-Néel, Virginia Woolf, Sienkiewicz, Kafka, Freud, Robert Linhart, Thérèse de Lisieux, d'Avila, Jean de la Croix, Augustin, *les Récits d'un Pèlerin russe*, Renan, Sénèque, Ubik, *Le Dieu venu du centaure*, *Substance morte*, *Glissement de temps sur Mars*, Hillel, Martin Luther, Sénèque, Pascal, Sacha Guitry, Henri Guillemin, Simone Weil, Élisabeth de la Trinité, Husserl, Édith Stein, Lao Tseu, Pyrrhon, Eckhart, Carcopino, Kant, Simon Sebag Montefiore, Hyam Maccoby, Fénelon, Saint François de Sales, Jean Pierre de Caussade, Nietzsche, Léon Bloy, J.K.Huysmans, Barbey d'Aureville, Philon, *L'homme qui voulut être roi*, Rudyard Kipling, Flavius Josèphe, Thucydide, Dolto, Daniel Rops, Lanza del Vasto, *Bhagavad-Gita*, *Mémoires d'Hadrien*, Tertullien, Juvénal, Martial, Tacite, Suétone, *La vie de Brian*, *Drôle de drame*, *À bout de souffle*, Stephen King, Billy Wilder, *Le journal d'Anne Frank*, Léon Morin prêtre, *Fellini Roma*, *Guerre et paix*, *le Désert des Tartares*, *Il était une fois en Amérique*, *Citizen Kane*, *Rashomon*, *Quo Vadis*, *La Passion*, *L'année de tous les dangers*, *Satiricon*, Angelopoulos, Huston, Sean Connery, Truffaut, *La règle du jeu*, *L'invasion des profanateurs de sépultures*, Le Caravage, Delacroix, Ingres, Chassériau, Rogier Van der Weyden, Benozzo Gozzoli, Rembrandt, Géricault...
- <sup>4</sup> « Arrive une pêcheuse, autant dire une pute » (p.580)
- <sup>5</sup> *Impardonnables* (L'arpenteur, 1992).
- <sup>6</sup> *Admettons, Transposons, Scénarisons, L'histoire ne perd rien à être racontée comme cela, Cela s'est peut-être passé comme cela ou alors je crois que j'ai une meilleure idée, Il faut comprendre ceci, Il faut bien l'avouer, Ce sont des détails qui ne s'inventent pas, Si étrange qu'on a du mal à croire que ce ne soit pas vrai, Quand même, On peut même dire, Il faut maintenant que je parle, J'imagine, J'imagine bien, J'essaie d'imaginer, Je m'aventure peut-être mais j'imagine, Tant que j'y suis, Sur quoi, De la même façon, C'est comme aujourd'hui, C'est à peu près pareil aujourd'hui, Tout de même je pense que, En même temps...*
- <sup>7</sup> *Pour ce qui me concerne* (p.10), *j'avais peu de chances, dans un tel cadre [une croisière catholique] de rencontrer une jolie fille* (p.16), *j'ai fait le ménage dans mon ordinateur, effacé sans hésiter quelques fichiers dont je ne voulais pas qu'on les trouve après ma mort* (p.24), *ce n'est que mon point de vue à moi* (p.113), *la fin des temps était proche parce que cet homme qu'il appelait le Christ était ressuscité, et si cet homme qu'il appelait le Christ était ressuscité c'est parce que la fin des temps était proche* (p.174), *Je viens d'en appeler à l'autorité de Renan, je le ferai encore. C'est un de mes compagnons à moi, dans ce voyage aux pays du Nouveau Testament* (p.179), *Sénèque dit quelque chose « d'assez mignon »* (p.221), *Calypso est le prototype de la blonde, celle que tous les hommes voudraient se faire mais pas forcément épouser* (p.292), *la saveur douce-amère de la vie* (p.296), etc.
- <sup>8</sup> *Je pense avoir accompli honnêtement ce travail et ne pas tromper le lecteur sur le degré de probabilité de ce que je lui raconte* (p.326).
- <sup>9</sup> Philippe Murray dans un entretien avec Etienne de Montety à propos de Christine Angot (p.1464, « Exorcismes spirituels IV », dans *Essais*, Les Belles Lettres, 2010).
- <sup>10</sup> *Pour parler de moi, on peut toujours me faire confiance* (p.401), *Presque, j'en ai assez d'écrire presque* (p.418), *Je sais qu'il faut se méfier des équivalences trop commodes* (p.150), *je sais qu'il faut se méfier des projections et des anachronismes* (p.344).

<sup>11</sup> p.390-397

<sup>12</sup> « Mais moi je trouve terrible l'idée que la foi puisse passer et qu'on ne s'en porte pas plus mal. Je pensais : la grâce qu'on laisse filer détruit la vie... la refuser, s'éloigner d'elle quand on l'a entrevue, c'est se condamner à vivre en enfer. Mais peut-être pas » (p.123). « J'écris ce livre pour ne pas me figurer que j'en sais plus long, ne le croyant plus, que ceux qui le croient et que moi-même quand je le croyais. J'écris ce livre pour ne pas abonder dans mon sens » (p.354).

<sup>13</sup> « Mais pourquoi faut-il à tout prix que vous soyez si intelligent ? Mme C. voulait dire par là incapable de simplicité, tortueux, coupeur de cheveux en quatre, allant au-devant d'objections que personne ne songeait à me faire, ne pouvant penser quelque chose sans penser en même temps son contraire, puis le contraire de son contraire » (p.77).

<sup>14</sup> Sans omettre de signaler que ses débuts se trouvent dans *D'autres vies que la mienne*, au cas où le lecteur aurait envie de reconstituer le puzzle.

<sup>15</sup> Roustang François, « La mystique du garçon de café », *Le Carnet PSY 4 / 2003* (n° 81), p.1-1

<sup>16</sup> « Et surtout le témoin de cette dimension, comment dire ? Spirituelle ? Le mot me déplaît, peu importe : chacun voit à peu près ce qu'il désigne. » (p.39)

Catherine Soullard, critique de cinéma et romancière, a été productrice à France-Culture (*Les Nuits magnétiques*, *Les Chemins de la connaissance*) et collaboratrice au *Monde de l'éducation*, à *Études*, à la *Revue des deux mondes*. Derniers ouvrages : *Bouchère* (Calmann-Lévy, 2006), *Johnny* (Le Rocher, 2008), *Les asperges* (Le passage, 2010), *Mal dedans* (éd. Pierre Guillaume De Roux, 2011), *Vous avez Jupiter dans la poche* (éd. Pierre Guillaume De Roux, 2015).

## **Zarboš**



**Jean-Claude Caër**

## **De Bruce Nauman à Velázquez, quel abîme !**

*Bruce Nauman*, Fondation Cartier pour l'art contemporain (14 mars-21 juin 2015)  
*Velázquez* Grand Palais (25 mars-13 juillet 2015)

Comment écrire sur Bruce Nauman ? Je me réfère à mes sensations, éphémères, volatiles, en parcourant l'exposition de Bruce Nauman à la Fondation Cartier, très épurée, et particulièrement adaptée à ce lieu.

Au rez-de-chaussée, deux vidéos aériennes sous une architecture de verre. Au sous-sol, dans l'obscurité, dans un espace fermé, des installations et des vidéos plus oppressantes, et dans le jardin où s'élancent de grands arbres une « pièce » sonore *For Beginners*.

Le travail de l'artiste est rigoureux, semble presque minimaliste.

Au premier abord, les œuvres se donnent dans leur immédiateté mais on est vite pris par leur grande complexité. Bruce Nauman nous captive. Il travaille sur l'apparence, sur la perception qu'on a des objets.

Ainsi l'installation audiovisuelle *Pencil lift / Mr. Rogers* (2013) : trois petits crayons jaunes bien taillés, mine contre mine, en équilibre sous la pression exercée par les doigts de l'artiste sans que l'on voie ses mains. Maîtrise du geste. Cela « ne paye pas de mine » mais nous séduit parce qu'on s'est tous exercés, enfants, à ce jeu d'adresse. Au second plan, un chat qui passe et repasse. On ne voit que ses pattes délicates. Elles se posent sur le bureau, les dessins, les feuilles de papier. On entend des voix. La présence humaine et le miaulement du chat, *Mr. Rogers*. Jusqu'à ce que le petit crayon central tombe.

Dans la petite salle au rez-de-chaussée, une « pièce » uniquement sonore *For Children / Pour les enfants* dont le titre est repris d'une pièce de Bartok. Ces cinq mots sont répétés inlassablement, dits et redits en anglais et en français. Ils se détachent, sonnent dans l'air, créent une résonance intérieure intense jusqu'à ce qu'ils deviennent absurdes. Cette répétition infinie devient émouvante si on y prête attention. *For Children / Pour les enfants* dit aussi : que transmettre ? Quelles valeurs ? Quelle éducation ? Quel apprentissage ? Chacun invente, doit inventer. Ici pas de réponses. Une sorte de prière incessante. Tous les hommes se sont dit un jour : « On fait ceci, on fait cela pour les enfants. »

L'installation au sous-sol, [\*Carousel\*](#) (1988). À un tourniquet animé par un moteur électrique sont suspendus des animaux jaunes et gris (des morceaux d'animaux). Ils sont suspendus par un fil et tournent. Phoques ? Chiens ? Animaux découpés / tronçonnés / démembrés. Têtes de lézards, de chevaux ? Ce carrousel tourne lentement comme une danse macabre, un cirque triste et absurde exhibant les ravages infligés à notre planète / nos océans pollués / animaux morts gavés de plastique. Il s'agit à vrai dire de daims, lynx et coyotes, d'animaux du Nouveau-Mexique (où vit l'artiste), des espèces

menacées. Cette œuvre est constituée de structures en plastique utilisées pour la taxidermie. L'ensemble décrit une sorte de cercle parfait sur une piste cendreuse raclant le sol.



Dans la même salle, la projection sur trois écrans du visage d'un homme au crâne rasé, dont les yeux ne se ferment jamais. Il crie, il psalmodie : « *Feed me / Eat me / Anthropology* », « *Help me / Hurt me / Sociology* ». Son visage parfois à l'endroit, parfois à l'envers. *Anthro / Socio (Rinde Facing Camera)* (1991) tel est le titre de cette installation vidéo. « *Mon œuvre est issue de la colère que provoque en moi la condition humaine* », déclare Bruce Nauman.

Dans la dernière salle, la vidéo *Untitled* (1970/2009). Deux danseuses placées sur un carré blanc comme les deux aiguilles ordonnées d'une horloge. Elles se tiennent par les mains et tournent sur elles-mêmes. On entend le bruit de leurs corps sur le sol / un battement de feuilles. Tout à coup les aiguilles vivantes se « décentrent » légèrement, « se détraquent » peut-être. Et c'est ce décalage qui rend la chose émouvante. La roue un instant s'arrête puis repart / le flux de la vie.

Devant les six œuvres qui sont présentées à la Fondation Cartier, chacun est confronté à lui-même, ses sensations, ses désirs. Chacun peut se recueillir comme le ferait un croyant dans un lieu religieux ou sacré, et formuler peut-être une sorte de prière étrange devant cette vacuité qui l'arrache à lui-même. Les images que Bruce Nauman impose à notre esprit s'inscrivent durement et durablement dans le réel.

Bruce Nauman pratique l'art vidéo depuis la fin des années 60. Il est né en 1941 à Fort Wayne dans l'Indiana aux États-Unis. Il possède une formation scientifique (mathématique et physique), est féru de Wittgenstein, de Samuel Beckett. Il vit actuellement à San Diego au Nouveau-Mexique, où il élève des chevaux.



J'ai vu l'exposition de Bruce Nauman et le soir même celle de Velázquez au Grand Palais. Un peintre dont chaque tableau (ils ne sont pas très nombreux) est un chef-d'œuvre. Velázquez, peintre du roi d'Espagne Philippe IV. Voir les deux expositions dans la même journée est étrange. Si on regarde ces portraits avec un recul de plus de trois siècles, quel saut au-dessus de l'abîme ! Je me tiens face aux tableaux dans le silence, face aux portraits royaux.

*Philippe IV en tenue de campagne* (vers 1628), puis *Portrait de Philippe IV en chasseur* (vers 1632-1634). Il est debout près de son chien, animal gris et brun, racé, un peu inquiétant, qui semble féroce. Le chien est comme son maître, son maintien est royal. Un autre tableau : le nain du roi et son chien au maintien également royal. Tout cela est un peu grinçant.

*Portrait de l'infante Marie-Thérèse* et *Portrait de l'infante Marguerite en bleu*. En contemplant ces infantes consanguines, des papillons argentés dans les cheveux, je me dis que ces infantes si merveilleusement peintes et touchantes ont aussi un côté monstrueux, absurde. Elles semblent être des figurines dérisoires dans notre société contemporaine. Elles annoncent certaines peintures grotesques de Goya. Les « monstres » de ce temps sont bien là. Comme chez Bruce Nauman ce matin, ces animaux suspendus à un fil tournant autour d'un axe par la grâce d'un petit moteur électrique. Quel saut au-dessus de l'abîme !

Ce qui est époustouflant chez Velázquez, c'est la matière picturale, l'art de peindre. Tout est peint avec génie. Les détails, les glacis, les vêtements raffinés, les dégradés de noir splendides dans les portraits.

L'œil de Velázquez est dévastateur. Dans le *Portrait du pape Innocent X* (peint à Rome durant l'été 1650) il met naturellement en lumière l'autorité spirituelle du pontife mais révèle aussi sa condition mortelle. Le pape découvrant son portrait aurait dit : « *Tropo vero.* » Ce portrait d'Innocent X (qui sera maintes fois repris par Francis Bacon, lequel le fera hurler dans un cube de verre) dévoile notre réalité charnelle, la prépondérance de la position sociale, le passage du temps qui nous transforme, ce que l'on devient. Pour ce portrait, le souverain pontife gratifia Velázquez d'une chaîne en or à son effigie.



Des vidéos de Bruce Nauman aux portraits de Philippe IV en chasseur à la moustache blonde, ou seul, hiératique, habillé de noir, dépouillé de tout ornement dans un de ses derniers portraits, quel saut au-dessus de l'abîme a été franchi !

La *Vénus à son miroir* (1647-1651) est là, prêtée par la *National Gallery*. On ignore qui en fut le modèle, cette femme nue sublime vue de dos qui s'offre à mon regard devant un rideau rouge vif et dont je deviens « le voyeur » alors qu'elle s'admire dans un miroir. On ignore aussi quand exactement il fut peint. Et je ne peux m'empêcher de penser : quelle ruse le peintre dut-il employer pour peindre ce tableau durant l'Inquisition ? Nous ne voyons pas vraiment le visage du modèle qui est flou. Cette Vénus que la suffragette Mary Richardson lacéra de 7 coups de hachoir le 10 mars 1914.

Dans la dernière salle, Diego Sebastian de Velázquez (1599-1660), presque en majesté ; en tout cas voici le peintre du roi, comme il se présente : deux autoportraits magnifiques. Lèvres pincées, le peintre nous regarde, dans son habit noir rehaussé d'une collerette telle une lame, le visage fier. Entre ces deux tableaux, une toile monumentale, inachevée. Le *Cheval blanc* sur un fond brun se cabre (effectue plutôt une figure appelée la courbette), tout ce blanc flottant nous aveugle. Ce cheval puissant, en équilibre, dressé sur ses pattes arrière, si vivant, ne hennit pas.



**Karim Haouadeg**

## **Des femmes sans voix**

sur *La Maison de Bernarda Alba*  
de Federico Garcia Lorca, mis en scène par Lilo Baur

Peut-on écrire une critique au conditionnel ? La tentation est grande lorsqu'il s'agit de rendre compte de *La Maison de Bernarda Alba* jouée actuellement à la Comédie-Française, salle Richelieu, dans la mise en scène de Lilo Baur. On aurait envie de dire ce qu'aurait pu être ce spectacle. On en est réduit à déplorer ce qu'il est.



© Brigitte Enuérand. coll. Comédie-Française

Pièce testamentaire, terminée tout juste deux mois avant que Lorca ne soit fusillé par les franquistes, *La Maison de Bernarda Alba* est l'œuvre d'un immense poète arrivé au sommet de son art, parfaitement maître de ses moyens et à qui 5 ans d'une pratique assidue du théâtre, avec sa compagnie itinérante *La Barraca*, a donné un sens rare de l'efficacité dramatique. On peut donc s'étonner que ce chef-d'œuvre soit si rarement joué et qu'il ait fallu près de 80 ans pour qu'il entre au répertoire du Français. D'autant que cette pièce, où n'interviennent que des femmes, est un cadeau pour ses interprètes, aucun rôle n'étant insignifiant ni même secondaire à proprement parler.

Comme toujours chez Lorca, les événements sont rares. Une situation de départ est posée, une situation intenable et qui aboutit généralement à une catastrophe. C'est le cas ici. Les filles et les servantes de Bernarda Alba vivent

sous la domination de cette veuve âgée, dans une maison où règne un matriarcat particulièrement pesant. La passion contrariée d'Adela, sa plus jeune fille, entraînera une fin tragique. Ce dont il est question ici, ce n'est presque rien. Juste quelques femmes qu'on empêche de vivre, quelques vies qui ploient sous le joug de traditions qu'elles ont si bien assimilées qu'il n'est même plus besoin des hommes pour les leur imposer. Juste quelques corps et quelques âmes qu'on plonge dans l'obscurité.

La Comédie-Française étant aujourd'hui dotée d'une troupe remarquable, on pouvait espérer une représentation mémorable. Surtout si l'on sait que la mise en scène a été confiée à Lilo Baur, l'une des plus talentueuses parmi celles et ceux qui aujourd'hui se mêlent de porter des œuvres à la scène. Et de fait sa mise en scène est plutôt réussie. La direction d'actrices a été dans l'ensemble judicieuse. On peut peut-être seulement lui reprocher un peu trop de mouvement dans cette maison où chacune est amenée à se surveiller en permanence. Là où il n'y a rien à redire en tout cas, c'est sur le travail réalisé par le scénographe Andrew D Edwards et par l'éclairagiste Fabrice Kebour. Tous deux sont très talentueux et ils se sont surpassés pour ce spectacle. Certaines images sont à couper le souffle. Je n'ai également que des éloges à faire à Mich Ochowiak pour la musique originale composée pour le spectacle. Les maquillages de Catherine Bloquère sont aussi très réussis. Si l'on ajoute que les comédiennes sont dans l'ensemble très bonnes, on se demande pourquoi le spectacle donne le sentiment d'un échec. Il n'y a pas à chercher très loin.

Chez Lorca (comme chez Racine, dans un genre fort différent) tout passe par la langue. Le lyrisme populaire de Lorca est tout à fait unique. Ce mélange de familiarité paysanne et de poésie ardente, on ne le trouve chez aucun autre poète. Or on a eu l'idée saugrenue de porter à la scène la traduction (si l'on peut appeler cela ainsi) de Fabrice Melquiot. Quand on demande à un auteur médiocre de traduire l'œuvre d'un immense poète, le résultat est tel qu'on pouvait l'attendre : d'une banalité consternante. On va à la Comédie-Française écouter la poésie brûlante de Lorca et on a l'impression d'entendre des dialogues tirés de *Plus belle la vie*. On sent que Cécile Brune (qui interprète Bernarda) ou Adeline D'Hermy (qui joue Adela) pourraient être mille fois meilleures qu'elles ne sont, tout comme leurs camarades Claude Mathieu, Jennifer Decker ou Coraly Zahonero. Mêmes ces excellentes comédiennes ne peuvent rien faire avec ces dialogues de série télévisée.

Le rideau se lève alors que la salle est plongée dans l'obscurité. On voit apparaître dans un halo de lumière blanche le visage de Maria Josefa (Florence Viala), la vieille mère de Bernarda, à moitié folle. Sa bouche est grande ouverte, comme dans les toiles de Bacon. Elle semble pousser un cri, mais on n'entend rien. L'image est très belle et pourrait résumer à elle seule tout le spectacle. Lorca avait prêté à ces femmes, qu'il avait imaginées à la semblance de tant de femmes d'Espagne et d'ailleurs, d'hier et d'aujourd'hui, la puissance de son verbe, sa poésie vibrante, pour donner une voix à celles qu'on étouffe. La prose plate et vulgaire de Fabrice Melquiot les a replongés dans le quotidien aliéné dont Lorca avait tenté de les délivrer. Restent quelques belles images : ce qu'on pourrait appeler, au sens le plus exact de l'expression, un beau gâchis.

La Maison de Bernarda Alba, dans la mise en scène de Lilo Baur, est jouée à la Comédie-Française, salle Richelieu, en alternance jusqu'au 25 juillet 2015.

**Bernard Plossu**

## **Mexicaines de Mexico**

Se retrouver à Mexico-City à 20 ans, quittant Paris et les projections de la cinémathèque, quel changement de vie... Voilà le vrai décor des films, des westerns, le pays de Pedro Armendáriz, de Maria Felix !... et de Buñuel, bien sûr.

Les avenues populaires de Mexico n'ont rien à voir avec celles de Paris... Du monde, mais mélangé, élégants typés espagnols, Indiens à fiers chapeaux, en sandales, gringos aussi par-ci par-là... De très belles femmes brunes aux jupes collantes, comme une mode d'avant, des femmes aux petits métiers de rue, tortillas et tamales ! Tout ça dans le bruit et l'odeur forte des centaines de bus, vieux modèles américains, du Nord là haut... Pas seulement belles, d'ailleurs, extrêmement sensuelles, attirantes comme dans des films des années 50...

Ce pays a une vitalité de chair très présente, et ils sont nombreux, les hommes, de tous les milieux, encravatés ou cireurs de pompes des rues, qui se retournent en rêvant ! Moi aussi. Et je rencontre, en y vivant, Elena, Graciella, Sylvia, toutes plus farouches les unes que les autres... Que je sois dans la vie extérieure, arpentant les rues, au hasard ou non, ou dans la vie intérieure et sentimentale, la présence des Mexicaines est une constante dans les photographies que je fais, consciemment ou pas, car à 20 ans je ne me doutais pas que j'allais devenir « photographe » ! Prendre des photos était un besoin essentiel à ma vie du regard, comme un cinéaste en images fixes... Tout ça avec juste un 50 mm, la vision directe comme mon maître Coutard à Paris dans les films de la Nouvelle Vague, avant, là-bas, déjà loin...

Ce qu'on dit en photographiant raconte tout de ce qu'on est, on met son cœur, son corps et son âme sur la table avec son œil : et faire cela au Mexique à 20 ans, quelle chance !

Bernard Plossu

Bernard Plossu est né en 1945 au Vietnam. Études à Paris ; sèche les cours de philo, apprend l'image à la Cinémathèque. Rejoint sa famille à Mexico à 20 ans, ne cessera plus de voyager. Très nombreuses expositions. En 1988, rétrospective au Centre Pompidou et Grand Prix National de la Photographie. Livres sur le Mexique : *Le voyage mexicain* (texte de Denis Roche, Contrejour, 1979), *L'intégrale* et *Retour à Mexico* (Images en manœuvre), *Tropico Mexicano* (Mestizo, Esp.), *La frontera* (Yellow Now), *¡ Vámonos !* (Aperture - Fundacion Televisa/Turner).





*La Lagunilla, Mexico DF (1965)*



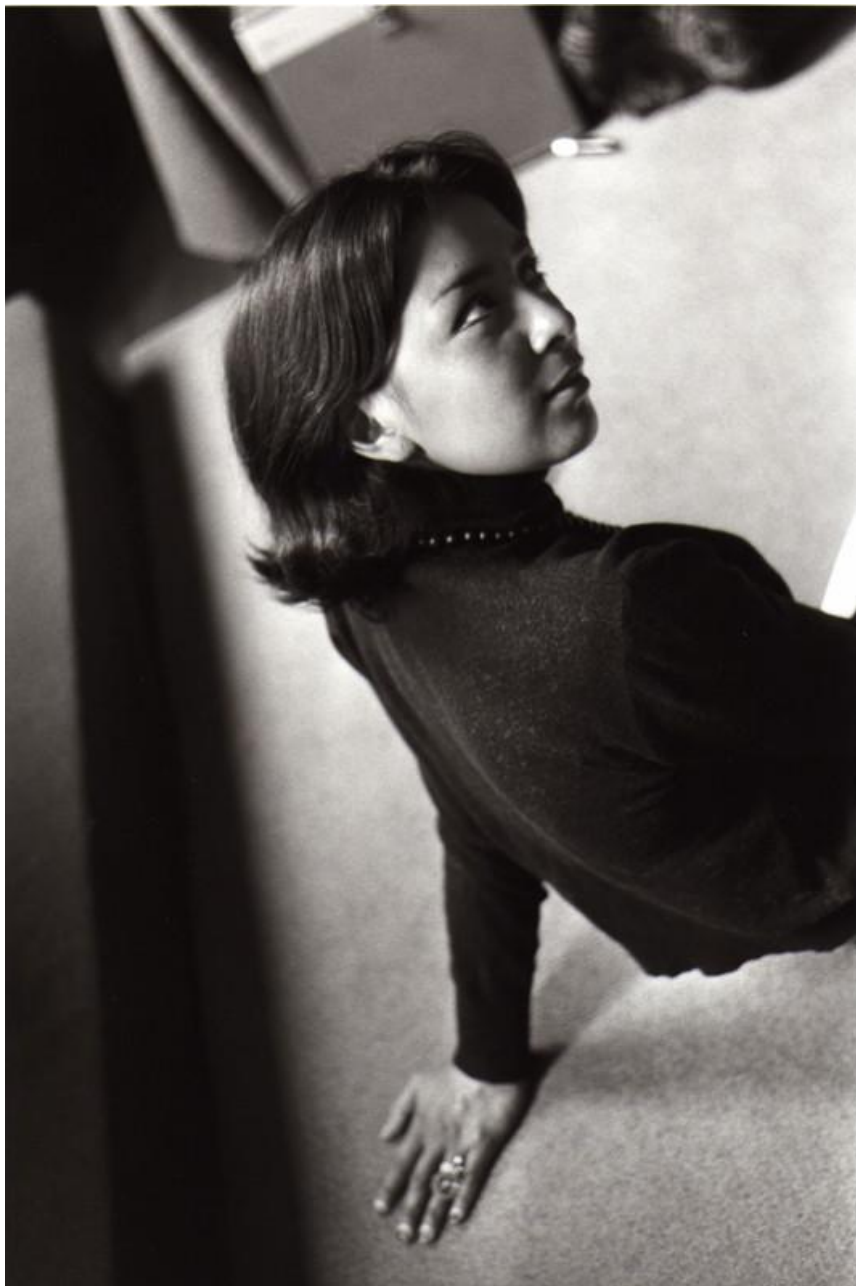
*Mexico DF (1966)*



*Graciella, Mexico DF (1966)*



*Mexico DF (1966)*



*Elena, Mexico DF (1966)*



*Sylvia de Swaan, Mexico DF (1966)*





*Bill et Karina, Mexico DF (1966)*



*Mexico DF (1966)*



*La Lagunilla, Mexico DF (1965)*



Mexico DF (1965)



Mexico DF (1966)





*Mexico DF (1966)*



Catherine Soullard

« *Sois infidèle...* »



sur *Caprice* d'Emmanuel Mouret

On n'est pas dans la vraie vie mais au cinéma. En douterait-on, que la première scène nous recadrerait tout de suite. C'est le printemps, soleil et arbres en fleurs, Clément (Emmanuel Mouret, notre cinéaste), merveilleux phénomène masculin, hors du temps, gauche, maladroit, timide, Hulot jeune homme, est assis sur un banc, dans un jardin public, à Paris. Un petit garçon d'à peine une dizaine d'années, allongé sur le même banc, la tête posée sur les genoux de Clément, lit. Il lit et s'obstine à lire, refusant toutes les activités (jeux sur téléphone portable, cinéma, balade) que lui propose son père pour tenter de le faire bouger. Humour, distance, plaisir.

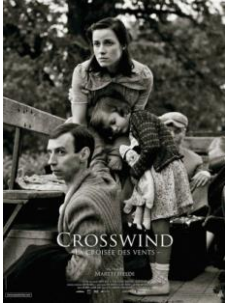
On est au cinéma, c'est à dire dans un cadre choisi où les rêves peuvent se déployer et les fantasmes prendre forme. Seule condition, servir la vérité des personnages, et partant, savoir se méfier du vraisemblable car le vraisemblable, frère du vrai, est son plus subtil ennemi, comme le note Roger Judrin dans *Printemps d'hiver*. Saisir la complexité humaine, son inflexion subtile, sa folie la plus saugrenue. Grâce, fraîcheur, humilité.

C'est ne rien entendre à ce cinéma que de le qualifier de doux-amer. Pas seulement parce que la réunion de ces deux adjectifs ne veut pas dire grand-chose, mais aussi parce que Mouret est ailleurs que dans des sensations improbables. L'air de rien, il est radical. On a rarement vu des personnages de cinéma évoluer avec une telle plasticité psychique et sensorielle. Le spectateur, invité à suivre les mille et une circonvolutions de leur esprit, est tenu en haleine par d'inénarrables péripéties intimes. Suivre Clément tenter d'analyser les sentiments que lui inspire Alicia, et plus prosaïquement ses sensations lors d'un baiser, – était-il vraiment présent, ne faudrait-il pas recommencer pour savoir, mais est-ce la peine puisque que de toute façon il ne parvient jamais à croire aux choses formidables qui lui arrivent et qu'il les vit comme de futurs souvenirs, mais ça vaudrait peut-être le coup d'essayer, au moins une fois –, etc. etc. est jubilatoire, ça vaut tous les westerns du monde. Pas de fesses, pas de seins, mais des esprits à l'œuvre, dans les tours et les détours du verbe.

Cinéma intérieur qui cherche à voir et à faire voir, à sentir et à faire sentir, à retrouver l'innocence de l'enfance, la fraîcheur des sentiments et des mots et, par des parti pris formels, à questionner les évidences. Fluidité et vivacité. Ça file, ça coule, c'est spirituel et profond, alerte. Ça n'insiste pas, c'est à deviner. « *Tout est mystère dans l'amour / Ses flèches, son carquois, son flambeau, son enfance* », premiers vers de *L'amour et la folie* de La Fontaine. Emmanuel Mouret en a le trait et l'élégance. Son style est sobre, presque sec, respectueux de chaque personnage, de sa part mouvante et de ses ombres. Alicia (Virginia Efira) est assise sur le lit conjugal. Clément est là, debout, dans la chambre, en train de lui avouer qu'il l'a trompée. Observez-la qui lentement, très lentement se retourne vers celui qui vient de se confesser, regardez-la sourire, pas d'un

demi-sourire, pas d'un petit sourire malin, oh non, ce sourire-là a déposé les armes, et il désarme. Voir un peu plus tard Thomas (Laurent Stocker) et Alicia se chercher, se parler, se frôler, et se demander s'ils ont couché ensemble ou pas, et ne jamais le savoir, qu'on ne nous le dise pas, c'est tout simplement délicieux. Plonger dans le regard de Caprice (Anaïs Demoustier) qui tour à tour s'embue et pétille, la croire ou ne pas la croire quand elle affirme avoir entendu Clément lui dire qu'il l'aimait... le spectateur se laisse mener par le bout du nez, croyant, lui, en dépit de toute raison et en même temps, chacun des personnages.

Caprice, célébration de l'amour et de la vie, pourrait revendiquer l'ombre tutélaire de cet autre ciseleur d'idées, d'images, de mots, Roger Judrin : « *L'amour ne se contente pas de ce qui lui suffit* », « *On ne choisit pas d'aimer. On choisit de persévérer dans son amour* », « *J'appelle divin ce que l'on devine* ».



Catherine Soullard

## Pommier en fleurs



sur *Crosswind - La croisée des vents* de Martti Helde

Plus que la beauté de *Crosswind*, c'est sans doute l'accord tenu de bout en bout entre sa forme et son motif qui émeut tant le spectateur.

Le 14 juin 1941, sur ordre de Staline, des familles estoniennes sont expulsées de leur foyer et déportées, les femmes et les enfants dans des camps de travail en Sibérie, les hommes aussi quand ils ne sont pas presque immédiatement exécutés. C'est cette déportation que raconte Martti Helde en s'attachant au couple d'Erna et d'Heldur et à leur petite fille. En voix off, les lettres écrites pendant quinze ans par Erna à son mari, emporté loin d'elle et massacré, sans qu'elle le sache. Ces lettres déchirantes qui parlent plus du bonheur perdu que de l'horreur de la vie quotidienne, c'est aussi pour Erna une autre façon de se parler à soi-même.

Il faudrait revoir *Crosswind* en fermant les yeux – « l'oreille va davantage vers le dedans, l'œil vers le dehors »\* – afin de mieux ressentir la somptuosité de la bande son (Janne Laine), prendre la mesure de sa virtuosité mêlant voix, musique, bruits, creusant l'image, l'élargissant, démultipliant ses incidences tragiques. Un bruit de train, et c'est une gare qu'on voit apparaître, la foule des déportés encadrée de soldats, fantômes arrêtés, figés dans leur vie, fixés dans la mémoire. L'aboiement d'un chien dramatise les scènes champêtres, la bise et le coassement des corbeaux, les paysages de neige. Des visages éclairés dans une chaumière, quelques notes cristallines, des chuchotis, de furtifs craquements sonores, il n'en faut pas plus pour faire vivre ce que jamais on ne verra à l'image, des bûches se consumant dans l'âtre ou le poêle. Parfois, cela n'arrivera que deux ou trois fois, la belle musique de Pärt Ususberg forçit, envahit l'espace, s'enfle dans un élan presque lyrique pour dire le trop plein ou l'indicible. Presque lyrique, parce qu'à l'image, ça ne suit pas, ça coupe presque tout de suite. Et heureusement, parce qu'on est là, me semble-t-il, à la limite d'une forme indigne d'emphase ou d'obscénité (celle par exemple de Spielberg dans *La liste de Schindler*). De même qu'il n'y a pas de mot pour nommer une mère qui perd son enfant comme le souligne Erna dans une de ses lettres, *Crosswind* ne cesse de confronter son réalisateur à cette impossibilité de nommer et de montrer. Alors pour essayer quand même, la bande son, le noir et blanc, et des partis pris esthétiques forts.

Le travelling arrière initial sur le camion qui emporte les familles, le chemin qui se dessine, serpentant sous leurs yeux à mesure que la terre natale s'éloigne puis disparaît dans l'image qui s'éteint, exprime l'impuissance, l'angoisse et la nostalgie d'un bonheur impossible, tandis que le travelling avant dans l'interminable couloir de l'isba du chef du kolkhoze donne aux souvenirs d'Erna la forme hallucinée du désespoir, « Pardonne-moi Heldur » dit-elle, « mais dans le noir les choses se passent autrement que dans la lumière du jour ». Les nombreux travellings allant de droite à gauche, ce qui est anti naturel, comme celui du wagon à bestiaux, disent le non-avenir et la mort. Et quand



exceptionnellement la caméra va vers la droite, c'est à dire vers le futur, c'est pour cadrer un mur derrière lequel elle découvre des exécutions, un corps supplicié, une montagne de chaussures. De quelque côté qu'on se tourne, l'avenir c'est la mort.

Si cette grammaire cinématographique est si opérante, c'est que ces mouvements de la caméra sont pratiquement les seuls mouvements d'un film qui choisit l'arrêt sur images comme mode d'action de ses personnages. L'accent est ainsi mis sur des gestes, des visages. « *Que de choses on peut exprimer avec la main, avec la tête, avec les épaules ! Combien de paroles inutiles et encombrantes alors disparaissent !* »\* L'immobilité fait en effet ressortir les traits. On plonge dans les regards, les sentiments se lisent sur les visages et les corps. À la gare, dans le bois de bouleaux, dans l'isba, on souffre avec des personnages paralysés, fichés sur terre, happés par une caméra qui sonde la profondeur de champ comme celle du monde, la fouille, l'explore. C'est le mouvement qui réjouit, on le sait bien, un cheval au galop, un oiseau qui vole, un homme qui court, une voiture ou un train roulant à toute allure. Dans le bois de bouleaux, les feuillages bruissent, les feuilles volètent, les herbes frémissent mais hommes et femmes sont statufiés, immobilisés dans leurs gestes de vie. Comme si on les regardait du dehors de leur vie, depuis leur mort. Quelle autre proposition esthétique pouvait rendre avec une telle acuité l'élan qu'on arrête, le passé qui ne passe pas, le présent qui se fige au passé, au temps de la douleur et de l'humiliation. Nous sommes dans des latrines, un homme est assis, son pantalon baissé sur ses chevilles ; devant lui, dans la fange, couchée en chien de fusil, une femme. Image suivante, l'icône d'une vierge à l'enfant, et le bruit du vent, dehors, ce vent qui disjoint, dissout, déchire. Choc. Violence de ce raccord, inoubliable.

Des scènes de bonheur initiales à celles du retour au pays en passant par les paysages de neige, les travaux et les exécutions, le lien qui nous conduit est la voix douce de Laura Peterson (Erna), amoureuse de son Heldur dont elle est, on l'a dit, sans nouvelles. Comme si l'espace traversé se disloquait, se désintérait au profit d'une durée obstinément désirée et revendiquée, celle de l'affirmation, offerte en partage, d'une continuité temporelle intime des souvenirs. Mémoire qui, comme toutes les mémoires, se cristallisent sur certaines scènes, certains objets. Ainsi reviennent des leitmotifs, images du bonheur d'antan, « *le pommier sauvage et libre qui pousse au milieu de notre pré* », ou la ceinture de la robe d'Erna. C'est tout au début du film, la caméra ne représente pas le réel, elle ne le décrit pas mais le découvre, l'interprète, fragmentant l'espace. Plein cadre sur les hanches d'Erna, sa taille seulement, de dos, et les mains d'Heldur qui font le nœud, ce « *lien qui nous gardera toujours* » écrit Erna. Comment mieux dire un couple amoureux qui se veut éternel ? Erna et Heldur, dont les profils homothétiques dans le camion de l'exil se feront face, front contre front, à l'heure de la séparation, Erna et Heldur se sont-ils retrouvés à la croisée des vents ?

\* Robert Bresson, Notes sur le cinématographe, Gallimard, 1975

## **Notes de lecture**



François Bordes

## L'image, arme non conventionnelle

*Poses. Abou Ghraïb, dix ans après*  
de Pierandrea Amato  
(Post-éditions, 2015)

Rappelez-vous : la femme soldat tenant en laisse un homme allongé nu sur le sol de la prison d'Abou Ghraïb, le couple de militaire posant en gentils touristes devant une pyramide de corps de prisonniers nus. Songez aux images de Daniel Pearl, de Gaza, des massacres perpétrés par Daech et aux images des naufragés se noyant sous nos yeux. Dans un lumineux article paru en septembre 2014 dans *Libération*, Jean-Luc Nancy a cerné la question du nouveau rôle des images. Le brillant essai de Pierandrea Amato revient sur l'événement-clef que constitue à ce sujet les images des persécutions d'Abou Ghraïb et leur diffusion massive sur les réseaux prétendus « sociaux ». On aurait tort de chercher à banaliser ces images sur le mode de ceux qui – rappelez-vous – justifiaient la torture. L'ouvrage du philosophe italien s'ouvre sur des citations de Fortini, Bataille, Benjamin et Berger. Très vite, on comprend qu'il s'agit là d'un essai important, impeccablement traduit, illustré et imprimé – bref, un de ces livres qui décalent le regard et ouvrent des perspectives.

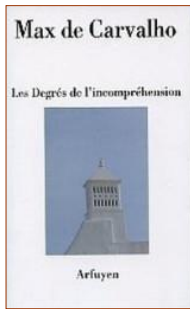
Pour l'auteur, « *les clichés d'Abou Ghraïb ne témoignent pas seulement d'un désastre militaire et culturel désormais révolu ; au contraire, ils portent et condensent l'image et le présent de notre catastrophe* ». En interrogeant le sens de ces images, en montrant leur dimension « *époquale* », le livre propose de définir « *un autre point de vue* » dans l'espoir de renverser « *l'orientation catastrophique de la catastrophe* ». Et cette catastrophe gît dans le rapport spectaculaire au réel désormais systématiquement pris en charge par la machine. L'auteur puise dans les œuvres de Baudrillard, Benjamin, Debord, Deleuze, Foucault, Guattari, Nancy ou Zizek pour construire, à partir de ces matériaux, une réflexion singulière. L'image numérique « *perturbe le temps* » et induit une distorsion de la perception du réel. L'image des persécutions et des humiliations fait dès lors « *partie intégrante du supplice* ». Ainsi passe-t-on de la banalité du mal arendtienne à la « *quotidienneté monstrueuse* ». Figés dans la posture stéréotypée des *selfies* touristiques, les tortionnaires d'Abou Ghraïb utilisent les images numériques comme des armes non conventionnelles et proliférantes. L'acte barbare comme l'horreur méritent désormais d'être photographiés par son téléphone, archivé dans son *cloud* et diffusé à une échelle qu'aucun service de propagande n'aurait pu imaginer il y a encore vingt ans.

Pour faire face à la catastrophe, il importe donc de réfuter le langage de ce code visuel néo-technologique et néo-barbare. Dans un poème consacré aux naufragés de Lampedusa (traduction française à paraître dans *Po&sie*), Eugenio de Signoribus dénonce les écrans trompeurs, menteurs, dévastateurs. Il semble en effet urgent de refuser et de contester la vision du monde que ces images nous imposent. Cette contestation globale du visuel est esquissée dans les dessins de Susan Crile qui illustrent

l'ouvrage. C'est en décalant le regard, en refusant la pose complice de ce monde-là qu'un espoir de reconquête humaine sera possible, contre la force paralysante et médusante de ces images brutes de la domination et de la dévastation.



Susan Crile, *Private England Dragging a Prisoner on a Leash*  
(craie blanche, pastel and fusain sur papier, 84,5 x 83,8, 2004)



François Boddaert

## L'exil du proche

*Les Degrés de l'incompréhension* de Max de Carvalho  
(Arfuyen, 2014)

Max de Carvalho, né brésilien en 1961 mais de père polonais, est un poète que l'on osera qualifier de *contemplatif*. Non qu'il se tienne à l'écart du monde turbulent mais parce que son aimantation intérieure le mène sans cesse dans le retrait, tant physique (fréquentes errances nocturnes, et long temps passé en Bourgogne, dans les Cévennes et dans la Montagne noire) que spirituel. Et cette injonction substantielle l'a conduit, notamment, à la fréquentation des écrivains *énigmatiques* ; ainsi, dans l'horizon de la littérature française, s'est-il fait compagnon de Nerval, Daumal et Gilbert-Lecomte. Intimités *stellaires* (la fameuse « *Amitié des étoiles* », chère à Nietzsche ?) qui le poussèrent (sans doute) à traduire la très subtile et orphique poétesse brésilienne Maria Ângela Alvim (*Poèmes d'août*). Max de Carvalho a traduit aussi (avec Magali, son épouse) Herberto Helder, Vitorino Némésio et Antonio Vieira, – sans parler (on le devrait, d'ailleurs) de son remarquable travail éditorial à travers la revue *La Treizième*.

Mais Max de Carvalho est avant tout (pour moi) un poète des plus habiles à épurer le vers français contemporain. Les rares livres (5) parus à ce jour en témoignent, dont ce récent volume, *Les Degrés de l'incompréhension*, au titre mystiquement mélancolique – pour ne pas dire acédique ! Et, chaque livre de Max de Carvalho obéissant à une (des) règle stricte de composition, le premier poème n'est point dû au hasard de l'assemblage (récolement) :

Sans quitter ta demeure  
ni les tiens tu partiras.  
Sans t'éloigner tu connaîtras  
l'éloignement, dans la plus  
grande proximité l'exil,  
la solitude en chaque chose  
et sur toi ce regard.

Cet « *exil du proche* », autrement ressenti un peu plus loin (« *Mais j'éprouve soudain / l'inquiétude du vent / loin du rivage natal.* ») est sans doute l'épreuve vitale, et comme ontologique, qui irrigue sa poésie en la nourrissant. Cette *extraterritorialité* est aussi bien endurée comme une épreuve purement spirituelle que comme un effort vers l'écriture. Laquelle devient le vecteur d'un témoignage à mi-chemin de l'oraison et de la célébration. Mais cette élévation, et sa résolution idéale dans le poème, passe presque inévitablement par un enracinement momentané dans des paysages ou des maisons fermement éprouvés et arpentés – rivages, montagnes, vergers, haies, îles dessinent la carte d'un royaume aussi spiritualisé que réellement pratiqué :

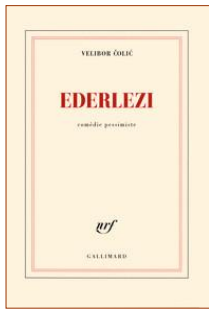
L'eau des haies ce  
matin est gelée,  
on brûle dans le

bois un encens  
de nuages.

Les livres sont alors semblables aux philocalies qui célèbrent la beauté du monde dans la simplicité de vivre. Et la plus infime mouche propose aussi son énigme : le poète en fait son affaire (si l'on peut dire !) dans l'ultime section du livre, *Le pouvoir d'appivoisement du petit*, qui finit là son aventure simplement tragique : « *la mouche que j'ai tuée / en sait à présent / plus long que moi.* » Donner la mort est sans doute le plus haut degré de l'incompréhension...

J'associe à ce livre, *Le jour de Diwali*, de Mina Lobata (éditions Illador), pour ce qu'il doit à La Montagne noire, au Brésil, aux mystiques dont les voix suintent dans le récit discontinu de ce *journal de quel bord du silence ?* – et pour la préface de Max de Carvalho.





Pascal Commère

## L'art de la fugue

*Ederlezi* de Velibor Čolić  
(Gallimard, 2015)

Certains livres racontent, ils ne se racontent pas. Sauf à perdre une bonne part de ce qui fait leur singularité et leur charme. Celui-ci, entre autres, dont on sort ému, admiratif, bousculé, le cœur un peu serré.

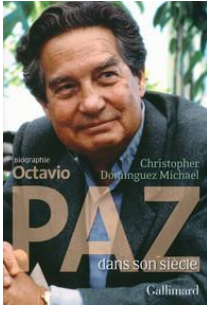
Appuyée sur les soubresauts de l'existence tortueuse d'Azlan, figure de proue de l'orchestre tzigane Ploska, cette « *comédie pessimiste* » (pour reprendre la mention figurant sur la couverture) prend naissance au tout début du XX<sup>e</sup> siècle dans le village de Strehaïa, village aux trois noms situé en Bosnie, au carrefour des empires ottoman, macédonien et yougoslave, aujourd'hui rayé de la carte. Situation dont la chronique, prenant appui sur la chronologie des grands faits historiques, ne néglige rien, dressant tout en même temps l'histoire des Balkans et, à travers elle, celle de l'Europe au cours du siècle dernier. Mais nous ne sommes pas dans un livre d'Histoire, même si celle-ci a comme on sait toute sa part dans celle du peuple tzigane. Dont on découvre – à travers les évènements communs à toutes les communautés (naissances, mariages, enterrements...) et les fêtes, telle celle d'*ederlezi* qui célèbre l'arrivée du printemps – les conditions de vie, instables et précaires pour le moins, de même qu'on entrevoit les lieux qui servent de toile de fond à l'ensemble, lieux minuscules et désolés – et ceux qui ont traîné leurs guêtres de ce côté du monde occidental avant la chute du Mur reconnaîtront quelque chose de l'endroit, ne serait-ce qu'à travers des mentions telles que celle d'une « *vieille maison en brique jamais vraiment finie* » – ; autant de joies et de peines, d'étreintes brèves, de tabac et d'alcool, de brûlures, sans oublier la musique, évidemment, « *des cordes seulement, car les cuivres, c'est pour la musique militaire* ». La musique qui « *rend [les] rêves possibles* » et représente pour notre musicien « *l'unique issue, l'unique possibilité de remplir ce vide et cette immense tristesse qui se nichaient dans son âme vagabonde.* » Aussi imprègne-t-elle de son swing le récit, imposant d'elle-même parmi la multiplicité des personnages l'intemporelle figure du tzigane errant : « *De mon vivant, j'étais de partout et de nulle part, j'étais tout le monde mais aussi personne.* »

Écrit directement en français, le livre de Velibor Čolić (né en Bosnie, réfugié en France depuis 1992) nous accroche d'emblée par son rythme. Le jeu de l'archet n'y est sans doute pas pour rien. Comme la façon qu'il a, dans une narration pourtant stricte, d'introduire une sorte de folie qui ne touche pas seulement les êtres et leur destinée mais l'univers environnant lui-même. Folie touchant à l'époque aussi bien, ses découvertes comme ses atrocités, autant qu'au mode de vie d'un peuple bientôt chassé de partout et poussé à l'errance, nourri de rêves de partance, de croyances et de légendes, tout autant que d'apparitions, fantômes ou vampires, bref de tout ce qui fait « l'étranger ». Comme de ce qui fait de ce récit quelque chose *autre*, un peu ébouriffé dira-t-on, quoique bâti solidement et d'une composition parfaitement maîtrisée, fidèle dans ses grandes lignes

aux tressautements de l'Histoire dont elle n'adopte pas toujours la linéarité, lui préférant les retours, les échappées, quand ce n'est pas les renaissances successives du meneur de l'orchestre. D'où ce ton avoisinant le fantastique, quoique tenu à une réalité à laquelle les mots, dans leur magie familière, ajoutent un peu d'étrangeté, ne fût-ce que « *beaucoup de chiens errants, quelques vaches maigres aux longues oreilles surnommées les lapins, trois ou quatre coqs noirs...* » Ainsi assiste-t-on à une confrontation du chaud et du froid, de la joie et du malheur, ou mieux encore, selon les mots de Jacob Auerbach, cité ici, à la « *proximité métaphysique de la tragédie et de la farce* ». Et cela jusque dans les épisodes les plus terribles : emprisonnements, massacres, tels ceux du camp d'extermination Jasenovac où, dans les années 1941-1945, des milliers de tziganes trouvèrent la mort sous la lame ou les balles oustachies du colonel Vjekoslav Luburić, dit Maks le Boucher... Histoire particulièrement cruelle, narrée ici avec tact et cette espèce de détachement qui affecte la figure du tzigane errant, encore que le ton général, comme les titres des trois parties qui composent le livre, donne à entendre une nostalgie, une tristesse quasi ontologique, si ce n'est une blessure, et bien peu d'illusions : « *J'attends, disait-il, toute ma foutue vie dans une gare qui n'existe pas un train qui ne passe pas par là.* »

Un livre singulier quoi qu'il en soit, et par là mémorable, tant par la mise en écriture que par l'histoire elle-même, si ce n'est les histoires, une façon de les faire vivre, de les rendre étonnamment présentes, jusque dans leur rapport à l'actualité la plus sensible ; le récit se déplaçant à la fin vers la « Jungle » de Calais, évoquant du même coup le sort des populations roms comme les conditions de vie des demandeurs d'asile dans les camps de réfugiés... Sauf qu'un roman n'est pas un manifeste.

Conservant le ton qui est le sien jusqu'au bout, celui-ci ne manque pas de nous donner une image de la réalité. Infiltré de poésie (dans l'écriture, par instants au moins, comme dans la narration et plus encore le projet), il peut être lu comme un conte, façon de souligner sa portée universelle. Un conte bruissant de paroles, de réparties cocasses, drôles, toujours inattendues, comme ces fausses vérités (qui en valent de vraies) et ces propos de trimard (ou présentés comme tels) qui frappent étrangement juste. Du genre : « *Être étranger, c'est avoir un accent partout, y compris chez soi.* » À méditer.



François Bordes

## Octavio Paz, lueurs nouvelles

*Octavio Paz dans son siècle*  
de Christopher Dominguez Michael  
(Gallimard, 2014)

et *Octavio Paz et l'Orient* de Hervé-Pierre Lambert  
(Classiques Garnier, 2014)



Au-delà des colloques et des soirées d'hommage, le centième anniversaire de la naissance d'Octavio Paz aura favorisé la publication d'études importantes consacrées au poète-penseur mexicain. En 2008, déjà, sous la houlette de Jean-Claude Masson, l'édition en *Pléiade* avait permis de réévaluer cette œuvre restée longtemps sous-estimée en France. Celle-ci mérite pourtant beaucoup mieux qu'un simple hochement de tête respectueux et vaguement indifférent. La reconnaissance universelle a ses revers. Mais l'œuvre est là, il faut aller y boire, et à la source si possible, ce qui est toujours mieux, surtout en matière poétique.

Il est vrai que la connaissance de l'œuvre de Paz en France souffrait d'une lacune évidente : l'absence d'une biographie de référence. Jusqu'alors, il fallait se contenter de livres d'hommages ou de présentation de l'œuvre poétique. Voici le manque comblé par l'ouvrage très riche d'informations de Christopher Dominguez Michael. L'auteur est un témoin direct : il collabora à la revue *Vuelta*. Fondée sur une connaissance intime des œuvres et de nombreuses correspondances, son étude revêt une grande importance car elle ouvre la voie aux historiens du futur et à ceux qui écriront sur Paz sans l'avoir connu. Or, c'est bien cela qui fait l'intérêt principal du travail de Christopher Dominguez Michael. Sa biographie permet de découvrir « l'homme derrière l'œuvre » ; elle révèle ainsi le champ de tensions de cette vie traversant son siècle et ses mondes. L'ensemble de l'*Itinéraire* du poète est ici retracé : ses vies privées et publiques comme ses évolutions politiques ou son activisme d'homme de revues – les pages sur *Taller*, *El Hijo prodigo* ou *Vuelta* sont précieuses. On connaît désormais mieux le cours et les méandres de la vie de cet « esprit multidimensionnel ». Pour Edgar Morin, Paz est le « modèle de symbiose de civilisations » et l'on aurait grand tort en le rangeant trop vite dans d'étroites catégories.

Cette complexité de l'œuvre pazienne apparaît de façon éclatante dans la somme qu'Hervé-Pierre Lambert a consacré à Octavio Paz et l'Orient. Fruit de vingt ans de recherches, cette étude érudite plonge dans les relations intenses entre le poète et les pensées orientales. H.-P. Lambert suit étape après étape le parcours de Paz en Inde et au Japon. Il entre dans l'œuvre pour étudier le dialogue de la pensée et de la poétique pazienne avec l'Asie. Influencé par Louis Dumont, Marcel Granet, Claude Lévi-Strauss ou Henri Michaux, Paz a tracé un chemin singulier dans la culture de pays où le hasard des mutations diplomatiques l'ont mené. C'est ce chemin que reconstitue l'auteur, en montrant la profondeur de l'empreinte orientale dans le mouvement créatif du poète. Les lueurs de l'Orient marquent en effet profondément sa vie, sa poétique, sa philosophie, sa spiritualité, son esthétique et son érotique. Tous les livres écrits après sa

rencontre avec le monde indien en portent la trace : *Lueurs de l'Inde* et *Le Singe grammairien*, bien sûr, mais aussi *Renga*, *Versant Est*, *L'Arbre au dedans* ou *La Flamme double*. L'analyse de la « révélation de l'Inde » est riche d'enseignements et le parallèle entre la vie amoureuse et spirituelle du poète est saisissant. On mesure ainsi que le rapport n'est pas seulement une influence purement intellectuelle mais une relation charnelle, physique, intime et profonde. Dès *L'Arc et la lyre* (1956, cinq ans après sa rencontre avec l'Inde), Paz décrivait ainsi sa démarche : « *Notre recherche tend à découvrir ou à vérifier l'universelle correspondance des contraires* ». P.-H. Lambert y voit la « *religion privée* » de Paz et il montre précisément combien la découverte et la fréquentation de l'Orient ont nourri cette recherche de l'union des contraires et de la réconciliation. Les deux premières parties de cette vaste étude abordent successivement « *l'expérience de soi* » que représente l'Inde, puis la corrélation entre mode de pensée pazien et pensée orientale. La troisième partie analyse la relation entre le poète et les religions orientales en se penchant en particulier sur le « *bouddhisme d'Octavio Paz* » ou sur sa fascination pour l'architecture islamique. Le volume se clôt sur la place de la culture japonaise et du zen dans l'œuvre de celui qui se rendit au temple de Konpuku-ji à Tokyo pour saluer Bashô. Il est rare de lire avec un plaisir constant et soutenu une étude érudite aussi fouillée, riche et scrupuleuse. L'auteur maîtrise parfaitement ses sujets : Paz, l'Orient, les orientes, le Mexique. Connaisseur de l'Orient, ancien directeur de l'Institut français d'Amérique latine, Hervé-Pierre Lambert apporte là un éclairage renouvelé sur les écrits de Paz.

Avec cette somme et la biographie de Christopher Dominguez Michael, l'année Paz aura ainsi été marquée par la parution de deux ouvrages indispensables pour mieux saisir l'originalité d'un poète-penseur dont l'actualité demeure secrètement vibrante.



Gérard Cartier

## Le petit Golgotha de Montargis

*Une petite lettre à votre mère* de Geneviève Huttin  
(*Le préau des collines*, 2014)

C'est l'un de ces textes de nature indécise que, ne sachant le classer ailleurs, on mettrait sans doute au rang de la poésie, ou du théâtre,   la manière de ceux d'Annie Zadek, si l'auteure ne l'avait pas sous-titré « *Texte vocal* ». Geneviève Huttin a longtemps animé une émission de radio (*Les nuits de France Culture*) et, plus que le registre de l'écriture, omniprésent dans tant d'écrits contemporains, c'est celui de la voix qui prédomine ici. Les références au théâtre sont également nombreuses ; on trouve ainsi, enchâssés dans le récit, plusieurs dialogues et de courts No – nul doute que cette *petite lettre* ferait un beau moment de théâtre. Geneviève Huttin, évoquant ses débuts à la radio, dit que sa voix dénotait, peu éclatante, atone, et même triste : « *d narcissis e* » dit alors un professionnel, pour qui c'était une qualité. C'est le ton même de la voix que, lisant ces pages, on entend en soi.

La mère est évidemment la figure centrale du livre. Elle est parfois saisie dans sa vérité biographique (le métier, l'origine auvergnate, etc.), parfois transfigurée par le souvenir ou le sentiment, tour à tour corse (« *petite / noire / ma mère noire...* »), japonaise par la vertu d'un habit d'infirmière (« *Tu es un personnage du Japon ancien* »), juive et autrichienne par celle d'une chanson (« *My yiddishe mama* »), comme s'il fallait ces travestissements pour lui donner une existence sensible, muette comme elle l'était, inaccessible (c'est elle qui « *exerçait l'autorité* »), enfermée dans la douleur de la perte d'un enfant. Sa présence massive, presque suffocante dans son silence, en masque pourtant une autre, une figure aveugle qui est le sujet caché du livre. Ce que Geneviève Huttin essaie d'affronter, tant d'années après l' v nement, ce que sa mère oblit re de sa présence, elle « *qui fait écran, avec son corps, à // CE QUI ARRIVE* », ce drame, c'est le suicide du père : « *Le père qui tue le père, voici qui est impossible à penser* ». Disparition accentuée par la sorte de ménage auquel s'est ensuite livré la mère : « *Tu as jeté le courrier, après le suicide en 1977 De même tu as vidé les vêtements de l'armoire* ». C'est à penser cet impossible que Geneviève Huttin s'attache aussi, évoquant son père au moyen de quelques débris r chapp s, souvent dérisoires, une photo d'identité, une carte postale écrite de sa main où sa fille reconnaît sa propre écriture d'enfant.

Et par ce carrelage en « *bris de mosaïque* » rencontré dès la première page, ce « *vieux tasseau lorrain* » qui, tout en rappelant l'origine du père, est aussi une métaphore du texte. Celui-ci est fait d'une juxtaposition de fragments narratifs, de courtes scènes ressuscitant ces moments où la vie semble un théâtre, ou bien de simples images isolées, restituées dans le désordre du souvenir, ou appelées par le mouvement de l'écriture – une forme moins concertée que dictée par le sentiment qui a présidé au livre. Ni vers ni prose, des phrases détachées, l ch ment articulées, recomposant peu à peu l'image de la mère et creusant le mystère de la disparition du père – jusqu'à ce que, vers la fin du livre, le drame soit évoqué dans sa nudité.

C'est un texte habité de bout en bout, hanté par la question de la responsabilité (« *C'est ce qu'il y a de plus pénible, dans le suicide, tout le monde est suspect, d'un coup. Dans les yeux des "autres", ils cherchent // La faute* »), mais aussi, de façon plus sourde, par celle des origines, dont une part a disparu avec le père, nourrissant un regret dont témoignent les pages consacrées aux « *lorrains imaginaires* » et à la langue allemande.

Difficile de donner une idée juste du livre en n'en citant qu'un court extrait. Celui-ci peut-être, qui évoque le versant occulte du livre – sa mère tend à Geneviève Huttin une carte postale envoyée par son père :

C'est une carte en français mais dont l'écriture est gothique étrangement

D'une main contrainte au bilinguisme

Deux graphies se contrarient. L'allemand et ses lettres médiévales. Le français, langue latine

On ne parle pas de mon père

C'est impossible

Tu as jeté le courrier, après le suicide en 1977

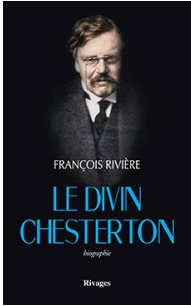
De même tu as vidé les vêtements de l'armoire

La carte rescapée est là et me saisit du frisson de la ressemblance avec ma propre écriture

Née dans le Loiret, mes cahiers d'écolière attestent que j'ai eu, quand j'ai commencé à écrire, une écriture torse, épineuse, très tourmentée comme l'alphabet gothique, les rosiers

Une couronne d'épines – en souvenir du « *petit Golgotha de Montargis* ».





François Kasbi

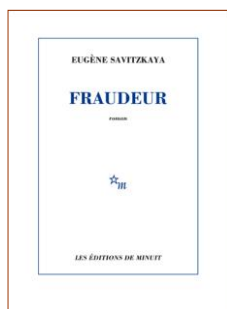
## Un Vialatte anglais

*Le divin Chesterton - Biographie de François Rivière*  
(Éd. Rivages, 2015)

Chesterton déconcerte, désoriente, désempare. Plus de cent livres publiés en une vie nonobstant assez courte (1874-1936) – et tous les domaines concernés : articles de journaux, romans (*Un nommé Jeudi*, *Le Napoléon de Notting Hill*), théâtre, poésie, philosophie, critique littéraire, critique d'art, économie (concepteur du distributisme), controverses religieuses et sociales (*Hérétiques*), voire littéraires avec ses alter ego, adversaires ou complices (H. G. Wells et G. B. Shaw en particulier), roman policier (*Enquêtes du père Brown*), essais d'inspiration catholique (*L'Homme éternel*). Pour le comprendre – osons l'hypothèse tautologique – il faut, d'abord, l'aimer : « *Quand on lit Chesterton, on se sent submergé par une extraordinaire impression de bonheur. Sa prose est le contraire d'académique : elle est joyeuse, physique* » écrit Alberto Manguel.

Il a raison : le secret, pour lire Chesterton et (tenter d') accéder à la profusion et à la diversité de son œuvre, c'est d'abord de le fréquenter régulièrement pour en devenir un (presque) familier, s'imprégner de son tour, de sa manière, deviner le sourire derrière la facétie – pour comprendre que Chesterton est un état d'esprit – une fantaisie étayée par une pensée très *cohérente* (clé de l'œuvre) et très claire qui fait l'ensemble du corpus dominé, voire subsumé par une *vista* dont son catholicisme serait la note de tête, de cœur et de fond. Étincelant, virevoltant, aux antipodes du dogme et de l'aristocratie anglaise qui ne l'accueillera pas, plutôt libéral avec une continuelle préoccupation de la justice sociale, de l'honnêteté et de la *commune decency* qui consonnent avec sa foi chrétienne, apôtre lui-même du paradoxe fécond, Chesterton est le contraire du « *rouleau convertisseur* » (Gide, à propos de Claudel). Les essais et chroniques qu'il a, toute sa vie, disséminés dans la presse, leur diversité, leur suggestivité, l'esprit d'enfance qui les caractérise, le font cousin, certes très anglais et catholique, de Vialatte : c'est encore Manguel qui ose la comparaison – et on entérine en le citant, tant la comparaison nous semble non pas aventurée, mais judicieuse.

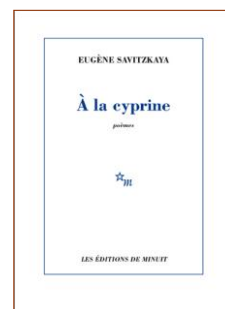
Le cercle de ses lecteurs n'a jamais cessé de s'entretenir, voire de s'étendre : Russel, Shaw, Kafka, Hemingway, Larbaud, Gide, J. Green, Paulhan, Klossowski – jusqu'aujourd'hui Michéa ou Finkielkraut. Borges est sans doute celui qui se l'est le plus précisément, le plus profondément, le plus justement approprié : « *Il aurait pu être Kafka ou Poe mais, courageusement, il opta pour le bonheur, du moins feignit-il de l'avoir trouvé. De la foi anglicane, il passa à la foi catholique, fondée, selon lui, sur le bon sens. Il avança que la singularité de cette foi s'ajuste à celle de l'univers comme la forme étrange d'une clé s'ajuste exactement à la forme étrange de la serrure* ». On réédite *L'Homme à la clé d'or*, son autobiographie – qui renseigne autant sur l'homme que sur l'époque (éd. Les Belles Lettres) – et François Rivière se tire avec les honneurs de la première biographie en langue française de Chesterton : cursif, inspiré et scrupuleux, son livre atteste sa longue fréquentation du colossal bonhomme.



Gérard Cartier

## Bain de jouvence

*Fraudeur et À la cyprine* d'Eugène Savitzkaya  
(Minuit, 2015)



Eugène Savitzkaya rompt un long silence, au moins chez *Minuit*, son éditeur habituel (« *La peur de mal dire l'a toujours habité. Qu'il faille sept fois tourner sa langue avant de beugler l'a rendu taiseux.* »), en publiant simultanément deux livres : *Fraudeur*, un « roman » (le mot est sur la couverture), et *À la cyprine*, un recueil de poèmes, qui prouvent tous deux à nouveau que, de tous les romanciers actuels, il est sans doute le plus proche des poètes.

L'histoire de *Fraudeur* tient en peu de mots : celui qui n'est désigné que par *le fou* (on y devine évidemment l'auteur), revit son adolescence dans un petit village du Brabant wallon, auprès d'une mère ukrainienne atteinte d'une mélancolie pathologique, une maladie de la pensée qui la condamne au lit et au jeûne ; d'un père polonais, mineur de fond, faucheur, vidangeur de purin, tueur de lapins, assez brutal semble-t-il ; et de deux frères, l'un son aîné, l'autre encore enfant que l'on voit, dans l'une des plus belles scènes du livre, chevaucher un jars que lui seul peut approcher. Le narrateur semble aller à l'aveuglette ; il énonce, se reprend, ruse avec son texte, passe du fou au jeune homme ou à sa mère, de la Belgique à l'Union soviétique, du jardin familial au bois ou au parc du château local (il y a deux aimants dans cette campagne, un peu comme chez Proust : le côté du *bois des tombes* et le côté du parc). Le présent du récit tient dans le court espace de temps qui voit le jeune homme sortir de sa chambre, traverser jardin et potager, hésiter entre le parc et le bois, puis gagner celui-ci à travers les chaumes et grimper dans un vieux saule, dit *La Sorcière*, surnom maléfique que confirme le dénouement. Tout ceci dit sans aucune continuité narrative. Le récit, découpé en très courts chapitres, est scandé d'incessants retours en arrière, comme si le narrateur rembobinait le film de la vie du fou, ou de sa mère, l'arrêtant pour visionner l'amorce d'une scène avant de se jeter dans un autre temps ou un autre lieu – ou de revenir brusquement à la promenade du jeune homme.

Plus que le récit, conduit « *avec une absolue désinvolture* », plus même que l'aventure humaine, évoquée comme en passant, sans faire jouer aucun des ressorts du romanesque, ce qui importe ici, c'est la Nature : un monde d'arbres, d'eaux et d'herbes, de jardins, de fosse à purin et de clapiers, ancestral paradis (c'en est un, de toute évidence, aux yeux du fou comme à ceux du jeune homme) non encore dévasté par le remembrement. Certaines pages tiennent des *Géorgiques* et du manuel d'enseignement agricole : on y apprend à fabriquer l'alcool de prune, à conserver les cornichons, à entretenir un poulailler et à castrer les poules, etc. Si la pensée est un poison, le monde naturel est une jouissance. Eugène Savitzkaya mobilise tous les sens, convie toutes les sensations, couleurs, bruits, odeurs et saveurs (nous sommes en été, à la saison des reines-claude), jusqu'à la douceur du plumage des perdrix sous la paume. Les oies se ruent dans le verger, les herbes prolifèrent, les orties fouettent la peau, l'argile colle aux semelles, « *plastique et malléable comme la langue française* », le sang circule avec

vigueur, le désir gonfle la chair.

On s'était des millions de fois fouetté avec ses fins rameaux afin que le sang se réveille, qu'il monte aux seins, aux tempes, à la vulve vermeille et au gland violet, afin qu'il en pleuve des larmes savoureuses des corps souplement échauffés par l'étuve et le fouet. La femme criait en déchargeant et l'homme criait en déchargeant dans la fournaise ou sur le caillebotis menant au lac immense, ou dans l'eau très froide du lac immense et profond, pour nourrir les corégones, ou dans l'étang au bout des potagers du village, pour les carassins.

Tout y est transfiguré par la langue. Le livre ne tient que par le style – travail de poète autant que de romancier où tout concourt à l'effet, montage, sonorités, rythme, répétitions... Des images audacieuses y fulgurent parfois (« *Son cœur est comme une pieuvre dans un lit de bitume.* »), qui font discrètement penser à Lautr mont – comme aussi la façon qu'a l'auteur de s'immiscer dans son texte (« *ce récit protéiforme qui advient sous vos yeux ou dans le conduit délicat de vos oreilles* »), un Lautr mont aimable et faussement naïf (l'auteur se plaît aux adjectifs généreux : *beau, tendre, doux, etc.*) Une jouissance verte, à l'image de ce buisson d'orties où le jeune homme aime à se baigner nu.



  *la cyprine* n'est qu'en partie (l'hypocrite lecteur le regrette en secret) consacré au sujet promis par le titre mais, lorsqu'il le fait, c'est avec beaucoup de fantaisie. Eugène Savitzkaya tourne autour de son objet avec une invention qui, comme dans le désir et l'acte de chair, est le sel du plaisir (« *sans la cyprine, point de bonheur en ce monde, ni d'appétit* »), et sans repousser, le cas échéant, la plus franche crudité.

Quand le gynécée  
devenir une maison  
les figes tombent des arbres  
dans le gosier du bouc  
et les mâchoires perdent leurs dents  
au mortier est le pilon  
axes de la roue triangulaire  
trois feuilles, trois doigts  
trois nuits  
trépas à passer comme  
le col

L'écriture d'Eugène Savitzkaya est immédiatement reconnaissable : verte, imag e, chaotique, insolite, juteuse, pleine de surprises, aussi éloignée du lyrisme que de la poésie blanche. L'auteur, on le sait, marque une prédilection pour l'histoire naturelle ; ses poèmes sont envahis par les plantes et les bêtes (l'un de ses recueils était titré *Bufo bufo bufo* – Minuit, 1996), voire par les créatures de la mythologie. Ces pages sont livrées à une fantaisie prof ratoire qui fait souvent penser aux fatrasies du Moyen-âge – ce qui s'apparente au récit est conduit moins par le sens que par le jeu des sonorités, chiasmes, allitérations, échos et rimes intérieures (« *  Java sur la Meuse, jeudi...* »). Où l'auteur se laisse parfois deviner.

Portant son mouchoir à mes lèvres

je sus qu'elle marchait au vent  
à Tarifa, Rees ou Tarfaya  
que son genou droit luit  
que sa mère a tressé ses cheveux  
et que son ventre bruit  
tendre sœur connue en rêve  
dans l'odeur du lotus  
de la cannelle et de l'euphorbe

Tout dépenaillé qu'il soit dans sa construction, et en dépit d'une poignée de poèmes plus faibles et éloignés du propos (*ô saison, ô château...*), ce recueil est, pour le lecteur fatigué de tant de pages desséchées, un bain de jouvence – le bain d'orties du protagoniste de *Fraudeur*.



**Pascal Commère**

## **Bruits d'enclume**

*Neige sur la forge* de Jean-Loup Trassard  
(Gallimard, 2015)

Poursuivant une œuvre inscrite dans son territoire originel, Jean-Loup Trassard, depuis toujours en lien avec la civilisation paysanne, ne manque pas de nous surprendre une fois de plus. Si le récit qu'il publie aujourd'hui prend racines comme presque tous les précédents dans son petit coin de Mayenne, il l'aborde sous un autre angle (ce n'est pas tant du reste le pays qui compte ici que le témoignage rapporté), faisant de ce nouveau livre un livre différent, quoique inscrit dans la continuité d'un travail que Trassard poursuit depuis un demi-siècle et auquel chaque livre ajoute un pan nouveau. Cette façon de tuilage, alliée ici à une notion d'arpentage, montre assez comment une œuvre originale se développe, gagne en ampleur et en diversité, sans rien perdre de son unité profonde. Mais je parlais d'un livre différent, non pas tant par le ton, du reste, que par l'écriture. Ou plus exactement, par la façon de raconter.

À la différence et en marge de certains de ses textes plus ouvertement tournés vers la fiction, plus « littéraires » en cela – mais le mot convient-il –, le récit que voici donne à lire, à entendre, le merveilleux conteur que peut être Jean-Loup Trassard. Cette fois il s'adresse directement à son lecteur, précaution narrative dont il s'amuse, on le sent, lui qui n'ignore pas que la civilisation paysanne – vivace hier encore, majoritaire – a aujourd'hui disparu, entraînant avec elle non seulement les métiers dont elle ne pouvait se passer (métiers en lien avec l'utilisation de la traction animale) mais, plus inquiétant, la connaissance que chacun (ou presque) en avait. Ainsi infuse-t-il à son récit un ton de proximité, une empathie tout-à-fait bienvenue, instaurant, sans plus insister toutefois, une façon de correspondance à distance ; correspondance qui peu à peu disparaît pour resurgir plus loin, tissant à sa manière un fil de parole qui nous relie à l'autre. Comme s'il s'agissait pour lui, après un tout de même long et réel chemin d'écriture, d'éveiller une fois encore l'attention d'un lecteur pas forcément ouvert à ce genre de propos.

Qui, en effet, en dehors d'anciens paysans (plus très nombreux désormais) ou de quelques attardés nourris de ruralité et vibrant au souvenir de l'odeur de la corne brûlée, s'intéresse aujourd'hui à la façon dont on ferrait les chevaux de trait ou à celle dont on fabriquait ces grandes roues de charrettes cerclées de fer ? Eh bien, que Trassard se rassure, et nous du même coup. La réponse n'est pas celle qui vient d'emblée à un esprit pessimiste. Car il y a la chose en soi, et la façon de l'aborder – ici, une rencontre avec un maréchal-ferrant à la retraite – ; le savant tissage des connaissances livresques et des gestes et usages d'une profession dont les origines remontent à la lointaine antiquité, en même temps que la prise en compte des conditions de vie et de travail d'une époque (pas si lointaine, puisque commençant dans les années trente) ; bref, tout un matériau dont on mesure la richesse au fil des pages. Pour ne rien dire du ton (mais qui participe évidemment), auquel l'écriture contribue par un savant mélange de langue parlée et écrite, ce patois de Mayenne qu'on entend inséparable ici du martèlement des sabots.

Récit d'une vie, donc. Ou plus exactement de la vie professionnelle d'un maréchal-ferrant au cours de la période couvrant sensiblement le deuxième tiers du siècle dernier. Sauf qu'attaché aux façons de faire des ethnologues, Jean-Loup Trassard donne ses sources, situe les lieux dont il est question. Villages de Mayenne, le sien et quelques autres autour, microcosme d'où il tire depuis un demi-siècle une œuvre pour le moins originale, donnant à entendre ici les bruits d'une forge – la musique du marteau sur l'enclume – en même temps qu'il nous entraîne à sa suite, cheminant à la façon de sa phrase dans la boue d'hiver derrière les lourds attelages, manière de justice rendue aux chevaux, juments pour la plupart. Nommant les fermes, leur isolement ouaté, tout comme il nomme celui qu'il interroge, mêlant à sa façon – traits d'union avec un hier fondateur mais lointain – des fragments de mythologie grecque, comme pour rappeler que le monde – le nôtre – ne date pas d'aujourd'hui, Héphaïstos, le forgeron de l'Olympe, pour ce qui concerne le sujet. Un sujet traité avec précision, empli d'anciens savoirs et de sensations, comme de détails singuliers (d'ordre comptable ou domestique), avant que tout cela ne soit recouvert par la neige annonciatrice d'un hiver qui vaut disparition.

Et c'est bien en cela que résident l'originalité d'un tel récit et son utilité. Découlant sans beaucoup d'arrangements (croit-on) d'un travail de terrain – mais Trassard, quoi qu'il fasse, reste écrivain – le récit n'en manque pas moins de charme, sans rien perdre toutefois de la véracité des propos pas plus que de la vérité du récit. Sans nostalgie ni regrets, cette vie mêlée à d'autres donne à sentir ce que fut celle des campagnes jusque dans les années soixante / soixante-dix du siècle dernier, années durant lesquelles la civilisation du cheval jouait à plein, la plupart des liaisons étant assurées par ce moyen. Qui n'a pas connu de près le monde des fermes et des chevaux ne peut imaginer la multiplicité des charrois, tout un remuement dont on recueille l'écho ici, et dont la forge (le bâtiment comme l'activité elle-même) était le noyau. Se souvenir que l'évolution des transports terrestres au fil des siècles est due à deux trouvailles, à savoir le collier d'attelage et la ferrure des chevaux. Mais cela nous entraînerait trop loin. Contentons-nous aujourd'hui d'entendre le forgeron Alexandre, comme nous entendions hier, autre réussite, Joseph Heulot dans l'inoubliable *Conversation avec le taupier* (Le temps qu'il fait, 2007).





François Boddaert

## Pratiquer la vie

*Tant qu'il fera jour*  
Une histoire américaine de Keith Waldrop  
(L'Attente, 2015)

Keith Waldrop est sans doute l'un des poètes américains contemporains les mieux connus et traduits en France ; son épouse Rosmarie aussi. Précision qui n'est pas sans rapport avec *Tant qu'il fera jour* puisque la poétesse, alors jeune femme, paraît dans les pages de cette « *histoire américaine* » – roman (fortement autobiographique) qui se situe de part et d'autre de la Seconde Guerre mondiale, dans cette incertaine Amérique « *dite profonde* », précise le traducteur Paul Keineg. À vrai dire, déambulant page à page dans cette saga familiale assez foudroyante, dominée discrètement par la figure maternelle, on songe par moments à Raymond Carver (son *american way of life* terne et mesquin), à Steinbeck, mais aussi (surtout) à *La conjuration des imbéciles*, l'inclassable et délirant roman de J. K. Toole, tant les personnages de cette vraie-fausse autobiographie font penser aux héros déglingués mais touchants de *La Conjuración*. Et notamment Charles, l'un des deux frères de Keith Waldrop (l'autre étant Julian – la sœur Elaine n'étant pas à négliger non plus !), qui rappelle assez le Don Quichotte de La Nouvelle-Orléans – Ignatius J. Reilly. Mais ici on suit la vie mouvementée de la famille Waldrop d'Emporia à Atlanta, du Kansas (où l'auteur est né en 1932) à la Georgie et à la Caroline du sud. Et Charles passera de la vente de voitures d'occasion à la peinture de toiles mystiques en Californie, après une expérience risquée de « *médecin psychologique* » à Miami...!

Ce qui frappe à travers les tribulations du clan Waldrop, c'est l'abîme entre le rêve américain, dont s'entichent les Européens (notamment), et la réalité la plus médiocre de cette vie faite d'aventures infimes, de menus trafics, d'espoirs de fortune très rarement confirmés. Mais tout autant frappe cette énergique candeur à entreprendre, souvent sur un coup de tête, mais sans se laisser arrêter par les obstacles, quitte à les surmonter à la hussarde et sans trop regarder aux conséquences... Les nombreuses photographies<sup>1</sup> qui parsèment le roman sont autant de témoins de ces vies rêvées terrassées par la rude réalité. Elles offrent pourtant, et souvent, l'imagerie d'un monde malgré tout chaleureux, une manière de *pratiquer* simplement la vie dans des univers multiples et fragiles, mais jamais compassés. Bref, comme un monde d'éternels pionniers naïfs !

Et cette Amérique sans fard baigne, tout au long du roman, dans une quête religieuse bon enfant (très naturelle), d'une église méthodiste à l'autre – n'étaient les excès d'alcool, les crises mystiques, les faillites, les morts... ou de courts séjours en prison. Insistons, pour finir, sur la qualité de la langue de réception, qui allie l'élégance du style à la précision du vocabulaire.

<sup>1</sup> On notera, page 138, la photo du couple Elaine Waldrop et son fiancé Clyde, assis sur un canapé, des rideaux flottants derrière eux, et sur la gauche, au milieu du mur nu, un revolver pendu à un clou !





© Éditions Obsidiane

18, chemin du camp gaulois  
Château  
89500 Bussy-le-Repos

Juin 2015

**ISSN 2116-0805**