

# Verrières

*deuxième série • numéro 1*

Centre Régional du Livre

FRANCHE-COMTÉ

## SOMMAIRE

### ÉDITORIAL

Page 5

### LIRE, ÉCRIRE, ICI ET AILLEURS

#### Claude Louis-Combet

Un hommage à Claude Louis-Combet	Page 13
L'improbable voyage, <i>par Bassarab Nicolescu</i>	Page 17
Traversée de la Forêt Noire, <i>par Anne Longuet-Marx</i>	Page 22
Du sang dans les yeux, <i>par François Migeot</i>	Page 27
Pour Claude Louis-Combet, <i>par Michel Surya</i>	Page 40
Entretien avec Claude Louis-Combet <i>par Ronald Klapka</i>	Page 45
Oô, mythe et paysage, <i>par Claude Louis-Combet</i>	Page 57

### ÉCHOS & TRACES I

#### Les Petites Fugues 2003 : L'écriture du temps, le temps de l'écriture

Présentation générale	Page 59
La littérature contemporaine inquiète de son temps, <i>par Dominique Viart</i>	Page 65
L'ombre du temps, <i>par Dominique Barbéris</i>	Page 105
Le temps, vite !, <i>par Jean-Luc Benoziglio</i>	Page 111
La photographie et le temps, <i>par Philippe Bertin</i>	Page 115
Le temps, l'écriture et l'informatique, <i>par Olivier Bleys</i>	Page 119
L'écriture du temps, le temps de l'écriture : une détermination réciproque, <i>par Jean-Pierre Bregnard</i>	Page 125
Le temps, les lames de fond et la houle, <i>par Nicole Caligaris</i>	Page 135
La littérature contre le degré zéro du temps, <i>par Bernard Comment</i>	Page 141
Petites variations sur le temps, <i>par Corinne Desarzens</i>	Page 149
Temps de l'écriture, écriture du temps, <i>par Christian Garcin</i>	Page 153
Le temps, <i>par Marie Gaulis</i>	Page 159
Le temps continu du roman, <i>par Jean-Paul Goux</i>	Page 163
Le temps du vivant, <i>par Madeleine Lafaurie</i>	Page 168
Petit <i>pro domo</i> à temps perdu, <i>par Michel Layaz</i>	Page 172
Quatre approches du temps, <i>par Alberto Nessi</i>	Page 177
<i>Un eterno imperfetto</i> , « un éternel imparfait », <i>par Giovanni Orelli</i>	Page 183
Traversée des ombres, <i>par J.-B. Pontalis</i>	Page 193
On ne fait qu'écrire le temps, <i>par Philippe Raulet</i>	Page 203
<i>Tigre en papier</i> et le temps, <i>par Olivier Rolin</i>	Page 207
Journal de novembre, <i>par Catherine Safonoff</i>	Page 213

### ÉCHOS & TRACES II

#### Les Petites Fugues 2002 : Poètes et écrivains de Suisse romande : être d'ici ou d'ailleurs ?

Présentation	Page 221
--------------	----------

Toute frontière est violence, <i>par Olivier Bleys</i>	Page 223
Rompre avec le côté de la mère, <i>par Bernard Comment</i>	Page 227
L'écriture comme expérience de l'exil intérieur, <i>par Sylviane Dupuis</i>	Page 230
Le sentiment d'être au monde, <i>par Jean-Paul Goux</i>	Page 234
<i>Les Hautes Œuvres</i> (extraits), <i>par Yves Laplace</i>	Page 235
La mer, le calcaire et le granit, <i>par Jacques Moulin</i>	Page 239
Créer l'ici du « théâtre de mon écriture », <i>par Philippe Raulet</i>	Page 241
La tentative du poème face à la profusion du réel, <i>par Alain Rochat</i>	Page 243
La genèse d'un roman, <i>par Noëlle Revaz</i>	Page 245
Ecouter sa langue comme une langue étrangère, suivi de « <i>Lame et corps</i> » – poème inédit, <i>par Jacques Roman</i>	Page 251
Courir, écrire, ici et ailleurs : pour un marathon de New York en forêt de Chauv, <i>par Daniel de Roulet</i>	Page 261
Ici, partout, ailleurs, suivi de « <i>Débats et tigre bisontins</i> » – huit poèmes inédits, <i>par Pierre-Alain Tâche</i>	Page 267
Ici ou là, lieu et non-lieu, suivi de « <i>D'un calepin 04</i> » – poèmes, <i>par Alexandre Voisard</i>	Page 280

### ÉCHOS & TRACES III : DIONYSOS 2003

Présentation de Dionysos et des cinq écrivains	Page 287
L'ailleurs dans le roman noir, avec Cesare Battisti, Didier Daeninckx, Dominique Manotti, Mario Morisi (alias Mario Absentès) et Alain Raybaud	Page 294
La cuisine et la littérature policière, avec Cesare Battisti, Didier Daeninckx, Dominique Manotti, Alain Raybaud et Thierry Moyné	Page 312

### ÉCHOS & TRACES IV : JEUDIS DE POÉSIE

Qu'est-ce que Les « <i>Jeudis de poésie</i> » ?	Page 325
Judith Chavanne, <i>par Bertrand Degott</i>	Page 327
Présentation de trois recueils, <i>par Judith Chavanne</i>	Page 331
Un homme part, poème inédit <i>de Judith Chavanne</i>	Page 334
Jean-Claude Tardif	Page 335
Dans ma main le bleu du granit, poème inédit <i>de Jean-Claude Tardif</i>	Page 336

### CEUX QUI FONT LE LIVRE

Le Livre en Franche-Comté Étude préalable au Contrat de Progrès en faveur du Livre	Page 337
---	----------

### DES PASSANTS CONSIDÉRABLES

Présentation de François Perche, écrivain en résidence à La Maison du Peuple (Saint-Claude)	Page 369
Écrire à La Fraternelle, texte inédit, <i>par François Perche</i>	Page 373



LA REVUE *Verrières* a été créée par le Centre régional du Livre de Franche-Comté en juin 1999. Sous la houlette de Christophe Fourvel, dont chacun reconnaîtra les talents de chroniqueur et d'écrivain<sup>1</sup>, huit numéros de la revue sont parus jusqu'en juillet 2002.

Il s'agissait alors de « décrire la littérature de toute une région » : la Franche-Comté, dans un souci de pluralité (cf. l'édito du 1<sup>er</sup> numéro) ; et donc « d'établir un état des lieux, le plus détaillé possible, de la littérature d'ici telle qu'elle est en train de se faire en Franche-Comté aujourd'hui », mais aussi « de donner une résonance à des présences anciennes, de toujours ». Cet objectif a été largement atteint.

Depuis deux ans, *Verrières* est restée silencieuse. Il était nécessaire de mettre au point un nouveau projet, d'en vérifier la pertinence et de trouver le temps de la réalisation.

Voici donc *Verrières 2<sup>e</sup> série*. Entre rupture et continuité.

*Verrières 2<sup>e</sup> série* se veut tout d'abord une revue qui accompagne la création littéraire, dont elle portera les échos d'ici (la Franche-Comté), mais aussi d'ailleurs, tant il est vrai que l'ici et l'ailleurs se répondent comme un jeu de résonances. *Verrières* se fera plus largement l'écho de la création intellectuelle, selon tous les registres de l'écrit : la littérature, bien sûr, mais également la philosophie, les sciences humaines, l'histoire, l'esthétique, la gastronomie, etc. Si la littérature est la chair sensible du sens, la pensée en est l'ossature.

Aussi la rubrique « Lire, écrire ici et ailleurs » offrira-t-elle toute sa place à un créateur contemporain – dans le registre de la littérature ou de la pensée –, dont le rayonnement importe pour la vie littéraire et intellectuelle en Franche-Comté. C'est ainsi que *Verrières n°1 (2<sup>e</sup> série)* consacre tout un dossier à l'écrivain **Claude Louis-Combet**, en écho à l'hommage qui lui a été rendu le 19 mars 2004 à la Maison de la Franche-Comté, à Paris.

Ce qui fait la création littéraire et intellectuelle dans une région, c'est

---

1. Rappelons ici que, tout en occupant les fonctions de chargé de mission au C.R.L.F.C., Christophe Fourvel poursuit patiemment un remarquable travail d'écriture : *Des hommes*, éd. La Fosse aux ours, 2003, est son 4<sup>e</sup> livre.

bien sûr l'inscription d'écrivains, de penseurs, dans un paysage singulier, dans une histoire donnée, c'est leur implantation dans un « ici », durable ou provisoire. Ainsi, l'homme créateur est tel un arbre ; il plonge, certes, ses racines dans une terre pour en tirer les substances énergétiques nécessaires à son envol ; mais il ne peut croître que tendu vers le ciel et parce que de toutes ses feuilles, il capte les vents venus d'ailleurs, y puise l'esprit, l'éther vague qui lui donne l'élan. Il y a toujours un « ailleurs » constitutif de la création. « Les arbres rattachent la terre au ciel. Et cela est très difficile. Vois-tu, le ciel est si léger qu'il est toujours sur le point de prendre la fuite. » (Pierre Jakez-Heliaz, *Le Cheval d'orgueil*). La création, n'est-ce pas ce geste désespéré de saisie de cet « ailleurs » fuyant ? Aucun sol ne *console* vraiment, ne peut porter ensemble : communauté perdue. À jamais. La séparation, le déracinement sont l'expérience nécessaire de l'homme. La condition première de tout acte créateur. L'homme créateur est tel un arbre. Mais ne serait-ce pas plutôt l'arbre inversé de la tradition hébraïque ? *Le Zohar* dit : « L'arbre de vie s'étend du haut vers le bas et le soleil l'éclaire entièrement. » Arbre dont les racines s'accrochent au ciel et y puisent leur sève pour la répandre sur la terre...

Aussi *Verrières* sera-t-elle attentive à cet « ailleurs ». Et en particulier, nous accorderons toujours une large place à l'hospitalité. Nous serons les hôtes de « passants considérables », ainsi que Stéphane Mallarmé nomme Arthur Rimbaud. Grâce à la Région, le C.R.L.F.C. accueille chaque année des écrivains en résidence, qui viennent séjourner quelques mois en Franche-Comté, pour y découvrir un paysage, y rencontrer des visages et puis pour écrire.

C'est pourquoi la rubrique « **Des passants considérables** » sera consacrée à ces créateurs de passage. Le présent numéro de *Verrières* présente ainsi le poète et romancier **François Perche**, qui a été en résidence, de la fin 2002 au printemps 2003, à La Maison du Peuple, animée par La Fraternelle, à Saint-Claude. Et le lecteur de ce premier numéro pourra découvrir, inspiré de sa résidence, un texte inédit de cet écrivain.

La création se fait toujours en *situation* et toute grande œuvre pourrait se lire comme une sorte de palimpseste, superposant des traces

accumulées, parfois aisément repérables, souvent improbables et surprenantes, et qui proviennent de créations antérieures ou parallèles. La création entre toujours en résonance avec les multiples échos du monde. L'écriture (se) nourrit toujours (de) la vie intellectuelle passée et présente.

Franche-Comté signifie littéralement « pays libre » – terre de liberté, où se sont inventées des utopies. Seulement, qu'est-ce qui rend une terre habitable ? Que signifie habiter un pays, en étant non pas serf, mais homme libre ? D'une sagesse immémoriale, nous savons que la liberté s'acquiert par la langue. Qui permet la pensée. À l'heure où les médias utilisent trop souvent une langue exsangue, réduite à une simple fonction communicationnelle (une « langue de porc en gelée », dit Olivier Rolin), il est une obligation majeure : respecter la langue comme la terre, parce qu'au fond *la langue peut faire terre*. Eh bien, habiter un pays, c'est habiter une terre et une langue. Or, si la terre ici est donnée depuis longtemps, il n'est pas sûr que la langue soit gardée. Entendons-nous, ni bon usage, ni parler beau. Mais un usage de la parole qui rende le pays habitable. La langue a ici un refuge, dans certains livres et dans des lieux – souvent provisoires – où s'assoient « à la même table ceux qui les écrivent et ceux qui s'en nourrissent<sup>2</sup> ».

*Verrières 2<sup>e</sup> série* se donne pour but premier de se faire l'écho de moments signifians de la vie littéraire et intellectuelle en Franche-Comté – des moments où la langue a pu trouver refuge. Bien sûr, tout moment – qu'il fasse événement ou qu'il reste plus discret : festival, rencontre littéraire, rendez-vous en librairie ou en bibliothèque – constitue une émergence de l'instant, éphémère, incertaine et qui est aspirée aussitôt dans le temps passé. Ça a eu lieu en un lieu défini et en un temps donné ; ne subsistent plus que quelques échos assourdis qui bientôt vont être absorbés par le silence ; ou bien par les clameurs du monde. Certes, le silence travaille, ça travaille dans le silence – bien plus d'ailleurs que dans le bruit assourdissant d'un temps trépidant obéissant à la succession accélérée des événements... Ce travail du silence est précieux, néces-

2. Cette formule est inspirée des propositions énoncées par les initiateurs du « Banquet du livre » dans les Corbières et publiées dans le quotidien du Banquet, *Corbières matin*, numéro daté du 1<sup>er</sup> août 1995.

saire, irremplaçable. Et puis, au prix de l'oubli, un surgissement inattendu se donne un jour, inouï, et pourtant la petite musique d'un écho disparu s'insinue en sourdine. Alors faut-il vouloir prolonger l'écho à tout prix, plutôt que de laisser faire le silence et l'oubli ? Non certes : la grâce de certaines rencontres, la magie de quelques moments d'échanges obéissent inévitablement à la loi de l'éphémère. Et chacun sait que le rêve d'éternité des Égyptiens était un rêve de mort : les pyramides ne sont au fond que des tombeaux. Il ne s'agit pas de momifier, de figer. Mais est-il pertinent de vouloir transmettre l'écho d'une parole furtive, la trace d'une pensée qui s'est esquissée dans une circonstance passée, en espérant qu'alors quelque chose (se) passe ? Bien sûr encore, de nombreux inconvénients techniques et obstacles structurels surgissent. En particulier, est-il légitime, est-il possible tout simplement, d'opérer le passage de l'oral à l'écrit ? Une opération de transformation – peut-être frauduleuse – intervient alors, quand on s'efforce de retenir par l'écrit les échos sonores d'une rencontre, d'un échange, d'une intervention devant un public de lecteurs tout neufs... Et même certains moments littéraires sont-ils conçus uniquement comme fulgurances interdisant toute trace écrite : ainsi d'une lecture à voix haute, d'une performance de poésie sonore. Malgré tout, nous avons pensé qu'il valait la peine de prendre le risque d'inscrire des traces sur du papier, pour donner quelque chose à entendre de la langue qui fait terre.

Tel est le pari de la rubrique « Échos & Traces », qui constituera le cœur de la revue. Face à l'éphémère condition de l'homme dans le temps, le désir de laisser une trace, de faire trace est sans doute légitime ; il est sans doute au cœur de l'acte de création ; il n'est pas fatalement rêve de pétrification. Entre le cristal et la fumée, qui sont deux modes opposés de la mort, la vie passe à travers des formes connaissant une certaine stabilité. Laisser des traces écrites participe d'un mouvement de vie, fortifie la vie, ouvre sur la création qui est en train de se faire. À travers une chaîne de transmission aux ramifications multiples. Il est de bon ton aujourd'hui, suite au rejet des dogmes asséchants, de dévaluer toute fonction de transmission, pour laisser place à l'individu éternellement neuf, tel le cygne blanc qui espère « le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui » – pour reprendre le premier vers du fameux sonnet de Mallarmé.

Ou bien momifier, ou bien oublier l'instant littéraire ? Par-delà cette alternative stérile, le propos de *Verrières* consiste à relayer quelque écho, à transmettre quelques traces de ce qui (se) passe en région, et qui vient en fortifier la vie littéraire et intellectuelle.

Nous ne sommes pas en train d'ériger des pyramides, nous ne dresserons pas des mausolées. *Verrières* ne sera pas le conservateur des ruines. Et certes, « à l'évidence, notre époque tend à s'ériger en Temps de la Mémoire. » (Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*.)

Un écho, une trace, c'est quelque chose de bien trop fragile, incertain, et qui s'estompe, s'efface au moindre aléa, demeure partiel et fragmentaire. Mais cela même qui au fond est si précaire, dérisoire presque, est susceptible de remplir une fonction très précieuse : donner quelques repères de sens, dans des temps de déshérence.

Le présent numéro de *Verrières* propose ainsi quatre « Échos & Traces » – il n'y en aura pas autant à l'avenir ! – et qui relaient quatre moments littéraires qui ont eu lieu au cours de ces deux ans passés : « *Les Petites Fugues* » de novembre 2002, festival littéraire itinérant consacré, cette année-là, à la « littérature romande » ; « *Les Petites Fugues* » de novembre 2003, déclinant le thème : « L'Écriture du Temps, le Temps de l'Écriture » ; « *Les Petites Fêtes de Dionysos* » en Pays du Revermont (à Arbois et Salins-les-Bains), du 18 au 22 juillet 2003, autour du thème « Polar, Mets & Vins » ; enfin, « *Les Jeudis de poésie* » qui accueillent environ chaque mois depuis dix ans un poète.

Nous avons mis jusqu'ici l'accent sur la création littéraire et intellectuelle, telle qu'elle irrigue la vie culturelle de la région, à partir de l'écrit.

Aller à la source du fleuve, c'est opérer un mouvement essentiel. Et il est vrai que, sans créateurs, pas de livres. Aussi faire connaître la création littéraire contemporaine, faire se rencontrer l'écrivain et son public, sont là une préoccupation majeure du C.R.L. Et de fait, tout montre que la rencontre avec un créateur constitue une forte invite à la lecture, à la découverte. Si l'on veut éviter un monde triste, gris et homogène, il est donc essentiel de favoriser en Franche-Comté, comme ailleurs, la vitalité et la diversité de la création contempo-

raine, en encourageant les vrais créateurs de textes, et en les faisant connaître auprès de lecteurs potentiels. C'est en effet l'offre qui crée la demande, et non l'inverse, en matière de culture.

En aval, il y a donc l'estuaire, puis la mer. C'est là que le fleuve se déploie dans toute sa puissance. Mais de la source à la mer, il y a un parcours du livre très organisé : éditeurs, diffuseurs et distributeurs, libraires, bibliothécaires, enseignants, gens de théâtre, associations culturelles sont bien ceux qui font le livre, en ce qu'ils sont les relais indispensables qui assurent le parcours de l'amont à l'aval, jusqu'au lecteur. Toute une économie organisée, et ô combien précaire, se déploie là.

Aussi *Verrières* consacrerait-elle une rubrique à « **Ceux qui font le livre** ». Nous ferons découvrir au fil des numéros des acteurs différents, qui font le livre en Franche-Comté, afin de faire connaître leur métier, leurs contraintes et leurs rêves. Dans ce premier numéro, nous publions *l'étude réalisée par le C.R.L.F.C. en vue de la mise en place du Contrat de progrès en faveur du Livre*. C'est donc là une présentation collective : une photo de famille, en quelque sorte, montrant l'ensemble de ces acteurs du livre dans la région, et en particulier, les éditeurs et les libraires.

La création d'un côté, la lecture de l'autre : il s'agit bien ici de « tenir les deux bouts de la chaîne ». Sans créateurs, pas de livres. Mais c'est aussi le lecteur qui fait le livre, nous a appris Sartre.

Sur ce, bonne lecture de ce nouveau *Verrières*.

*Dominique Bondu*

#### POST-SCRIPTUM

Compte tenu de la périodicité espacée et irrégulière de la revue, l'actualité de la vie du livre en Franche-Comté est désormais traitée autrement, avec d'autres supports :

- *Le site Internet du C.R.L.F.C.* (<http://crlfranchecomte.free.fr>) comprend trois rubriques d'actualité, régulièrement mises à jour : « L'Événement » annonce de façon détaillée une initiative marquante de la vie littéraire en région, qui se déroule dans la période à venir ;

la rubrique « Agenda » informe brièvement sur tous les rendez-vous littéraires significatifs de la région ; enfin, la rubrique « Parutions » propose de la façon la plus exhaustive possible des recensions sur les nouvelles parutions en lien avec la région (qu'il s'agisse d'éditeurs, d'auteurs, de traducteurs ou de thèmes en rapport avec la Franche-Comté).

- *La lettre électronique*, régulièrement adressée à une liste de diffusion, met l'accent sur des initiatives littéraires à venir dans la région, et dont le C.R.L.F.C. est le porteur ou bien partenaire.

- Ensuite, élaboré à partir de la rubrique « Parutions » du site Internet, *Le Catalogue* est un bulletin imprimé qui présente l'ensemble des recensions des nouvelles parutions au cours des trois à quatre mois précédant sa publication. Ce bulletin paraît trois fois par an et est diffusé auprès des institutions-relais (librairies, bibliothèques, associations culturelles, etc.) et des particuliers qui le souhaitent.

- Enfin, rappelons l'existence d'*Aperçus*, le magazine culturel mensuel de la Région de Franche-Comté, qui propose notamment une rubrique « Autour de l'écrit », conçue par le C.R.L.F.C., et qui offre une sélection des recensions et des rendez-vous littéraires en région, ainsi qu'un agenda culturel.



© Éric Toulot

Le Centre régional du Livre et la Maison de Franche-Comté<sup>1</sup> ont organisé à Paris un « Hommage à Claude Louis-Combet », le vendredi 19 mars 2004.

Ce moment intense a fourni à *Verrières* l'occasion de publier un dossier « Claude Louis-Combet », pour permettre aux lecteurs de découvrir ou de mieux connaître l'œuvre magistrale d'un écrivain discret qui préfère la solitude de sa table de travail aux projecteurs des médias et des soirées publiques.

À l'exception du texte de François Migeot, consacré à *Du sang dans les yeux*, écrit spécialement pour *Verrières*, les contributions du présent dossier constituent la trace écrite des différents moments de cette soirée exceptionnelle. L'entretien de Claude Louis-Combet avec Ronald Klapka a été prolongé par écrit et intégralement revu par l'écrivain.

Cette soirée d'hommage a été rythmée par plusieurs séquences qui font l'objet des textes qui suivent :

- Lecture de *Oô* par Claude Louis-Combet.
- Témoignages sur l'œuvre de Claude Louis-Combet par Basarab Nicolescu, physicien et philosophe, et par Anne Longuet-Marx, maître de conférences en littérature comparée à l'université de Paris XIII, ancienne directrice de l'Institut culturel franco-allemand de Tübingen.
- Entretien de Claude Louis-Combet avec Ronald Klapka, chroniqueur et animateur du site littéraire Remue.net.

---

1- Maison de Franche-Comté, 2, bd. de la Madeleine - 75009 Paris ; métro : Madeleine ou Opéra ; téléphone : 01 42 65 02 00 ; télécopie : 01 42 65 09 36.

Né en 1932, Claude Louis-Combet vit à Besançon.

Après avoir connu la vie religieuse (chez les Pères du Saint-Esprit) jusqu'en 1953, il arrive à Besançon en 1958, où il enseigne la philosophie, puis dirige un centre de formation d'instituteurs spécialisés pour les classes d'enfants en difficulté.

Auteur d'une œuvre abondante et originale qui comprend une bonne quarantaine de livres (romans, récits, nouvelles, poèmes et essais), Claude Louis-Combet compte aujourd'hui parmi les écrivains majeurs de la littérature française contemporaine.

Depuis son premier ouvrage, *Infernaux Paluds*, paru en 1970, Claude Louis-Combet a publié entre autres *Marinus et Marina* (1979, réédition chez José Corti en 2002), *Du sens de l'Absence* (Lettres Vives, 1985), *Blesse, ronçe noire* (José Corti, 1995), *Miroirs du texte* (éd. Verdier, coll. « Deyrolle », 1995), *L'Âge de Rose* (José Corti, 1997), *Le Recours au mythe* (José Corti, 1998), *L'Homme du texte* (José Corti, 2002), *Du sang dans les yeux* (éd. Virgile, 2003).

Son dernier livre, *Terpsichore et autres riveraines*, est paru en 2004 chez Fata Morgana.

Claude Louis-Combet dialogue avec des artistes plasticiens et des photographes. De cette proximité, il a notamment résulté plusieurs livres d'artiste étonnants et rares.

Enfin, Claude Louis-Combet dirige aux éditions Jérôme Millon la collection « Atopia » qui a pour vocation la réédition de textes mystiques ou spirituels anciens, devenus introuvables.

« Toute mon œuvre se rattache à un certain projet autobiographique esquissé dans mon premier ouvrage. (...) D'abord soutenue par mon désir de configurer les expériences majeures de mon enfance et de mon adolescence afin d'en dégager une signification, l'écriture s'est révélée être l'espace d'une projection continue de rêveries, de fantasmes, de réminiscences mythiques, en étroite relation avec le vécu affectif. »

(Claude Louis-Combet.)

**Ouvrages de Claude Louis-Combet disponibles chez leur éditeur**  
(liste établie par les soins de l'auteur)

- Voyage au centre de la ville*, Flammarion, 1974  
*L'Enfance du verbe*, Flammarion, 1976  
*De la Terre comme du Temps*, Lettres Vives, 1982  
*Mère des Croyants*, Flammarion, 1983  
*Beatabeata*, Flammarion, 1985  
*Du sens de l'Absence*, Lettres Vives, 1985  
*Le Roman de Mélusine*, Albin Michel, 1986  
*Figures de nuit*, Flammarion, 1988  
*Le Pêché d'écriture*, José Corti, 1990  
*Le Bœuf Nabu ou les métamorphoses du Roi des rois*, Lettres Vives, 1992  
*Le Don de Langue*, Lettres Vives, 1992  
*Dadomorphes et Dadopathes*, Verdier (collection « Deyrolle »), 1992  
*Miroirs du texte*, Verdier (collection « Deyrolle »), 1995  
*Augias et autres infamies*, José Corti, 1993  
*Blesse, ronce noire*, José Corti, 1995  
*Rapt et Ravissement*, Verdier (collection « Deyrolle »), 1996  
*Des Mères*, Lettres Vives, 1996  
*Passions apocryphes*, Lettres Vives, 1997  
*L'Âge de Rose*, José Corti, 1997  
*Le Recours au mythe*, José Corti, 1998  
*Le Petit Œuvre poétique*, José Corti, 1998  
*Le Chemin des Vanités d'Henri Maccheroni*, José Corti, 2000  
*Corpus Christi*, Léo Scheer, 2001  
*Transfigurations*, José Corti, 2002  
*Marinus et Marina*, 1979, réédition José Corti, 2002  
*Tsé-Tsé*, 1972, suivi de : *Mémoire de Bouche*, 1977, réédition José Corti, 2002  
*L'Homme du texte*, José Corti, 2002  
*Via Crucis*, Néo-éditions (Besançon), 2003  
*Du sang dans les yeux*, éditions Virgile, 2003  
*Tepsichore et autres riveraines*, Fata Morgana, 2004

**Ouvrages édités par Claude Louis-Combet, aux éditions Jérôme Millon**

- Jacques Boileau, *Histoire des Flagellants*, 1986  
 Jacques Boileau, *De l'abus des nudités de gorge*, 1995  
 Jean Maillard, *Louise du Néant, vie et correspondance*, 1987  
 Berbiguier de Terre-Neuve du Thym, *Les Farfadets ou tous les démons ne sont pas de l'autre monde*, 1990  
 Marguerite Porete, *Le Miroir des simples âmes anéanties*, 1991

Johann-Joseph Görres, *La Mystique divine, naturelle et diabolique*, 1992  
 Jean Pierquin, *Dissertation physico-théologique touchant la conception de Jésus-Christ dans le sein de la Vierge Marie sa mère*, 1996  
 Antonio Gallonio, *Traité des instruments de martyre*, 2002

#### Livres d'artiste de Claude Louis-Combet

*Transphallie*, gravures de Gwezenneg, Paris, Les Impénitents, 1979  
*Amazones et Centaures*, lithographies de Bernard Jobin aux dépens d'un amateur, Arc-et-Senans, 1990  
*Le Don de Langue*, gravures de Dado, Rémalard, Alain Controu éd. 1992  
*Larves et Lémures*, gravures de Gwezenneg, Bédée, Folle Avoine, 1996  
*Œdipus Filius*, aquarelles de Christiane Vielle, Paris, Mirage, 1999  
*Paysage des limites*, pointes sèches de François Béalu, 35137 Bédée, Folle Avoine, 1999  
*Iris*, gravures de Bérénice Constans, Bordeaux, Shushumna éd. 2000  
*Corpus Christi*, dans la série *Christus IV*, lavis d'Henri Maccheroni, Nice, aux dépens d'un amateur, 2000  
*Carnet de dessins de Roland Séneca accompagnés d'un poème de Claude Louis-Combet*, 1985, exemplaire unique  
*Carnet de dessins de Roland Séneca (1990), accompagnés d'un poème de Claude Louis-Combet*, 1997, exemplaire unique  
*L'Homme à la licorne*, gravures de Bérénice Constans, Bordeaux, Shushumna éd. 2001  
*Memento*, photographie d'Henri Maccheroni, Trans-en-Provence, galerie Remarque, 2002  
*L'Âge de Rose* (1997), livre brodé par Élisabeth Thébaud en 2000  
*Marinus et Marina* (1979, rééd. Corti 2002), livre brodé par Elisabeth Thébaud en 2002  
*Cosmogonies*, gravures de Cécile Reims, Paris, Galerie Broutta 2002  
*Géographies intérieures*, gravure de Louis-René Berge, Paris, Berzelius éd. 2003

## L'IMPROBABLE VOYAGE

par Basarab Nicolescu

**L**A RENCONTRE AVEC l'œuvre de Claude Louis-Combet fut décisive car elle m'a redonné la confiance en la puissance des mots.

Très tôt dans ma vie, en Roumanie, après d'innombrables festins de lectures d'ouvrages philosophiques et littéraires, je me suis formé l'intime conviction que les mots sont définitivement prostitués, à jamais incapables de porter le sens.

« ... ces lambeaux du néant que sont les mots, dont la trace s'efface et dont le bruit s'éteint. »

Seuls trouvaient grâce à mes yeux quelques poètes et quelques mystiques. La musique ne me satisfaisait pas non plus car elle me semblait destinée à explorer le monde du sentiment sans communiquer avec celui de la pensée.

« La pensée n'est pas une pensée qui se cherche et s'essaie. C'est une pensée déjà inscrite, sans faille, et enracinée à peu près hors de mémoire. »

Je me suis alors tourné vers la beauté virginale du mot mathématique que j'ai exploré avec passion. Mais j'ai réalisé assez vite que cette beauté, entourant d'une aura magique les planètes et les soleils des galaxies glaciales, était frigide : elle ne pouvait enfanter. Plus tard, en Californie et en France, j'ai découvert le langage sans mots du mouvement de l'âme que j'ai appris à apprivoiser, observer et même à accompagner dans sa danse où le corps est pleinement présent. Mais la frustration restait entière car ces signatures de l'âme appartenaient à un autre monde que celui où je vivais tous les jours.

C'est à ce moment précis de ma vie que Michel Camus m'offrit *Le Bœuf-Nabu* et je fus ébloui. À tort ou à raison j'avais l'intuition que les trois langages, que je croyais à jamais séparés, pouvaient néanmoins s'unifier et ceci sans l'invention d'aucune langue artificielle et

---

Les passages entre guillemets sont extraits des livres suivants de Claude Louis-Combet : *Du sens de l'Absence*, Lettres Vives, 1985 ; *Le Bœuf-Nabu*, Lettres Vives, 1992 ; *Le Petit Œuvre poétique*, José Corti, 1998 ; *Proses pour saluer l'Absence*, José Corti, 1999 ; *L'Homme du texte*, José Corti, 2002.

sans aucun artifice formel. Les mots de la tribu semblaient suffisants. « Ainsi l'écriture s'est-elle formée dans le deuil des mots pour dire tous les exils dont l'existence d'homme est le fruit toujours vert. Elle s'est imposée depuis le commencement... comme une nécessité de la mélancolie. »

J'étais peut-être envoûté par Ishtar, la Lune-Mère, la « déesse qui retient dans sa vulve la totalité des planètes et des étoiles » et « dont le sexe ouvert était la nuit du ciel et l'ombre humide de la terre ». Pire encore, je me croyais peut-être l'incarnation de Marduk, le Taureau-Soleil qui se réjouit des profondeurs mystérieuses de la Reine Amytis, sous la magie des encens et de l'anneau de lazulite. Aujourd'hui encore je ne sais pas si ma réaction tenait de l'envoûtement, de la magie ou de la lucidité. Tout ce que je sais c'est que j'ai eu la révélation soudaine de deux mots ternaires – un mot mâle Marduk / Nabuchodonosor / le Bœuf-Nabu et un mot femelle Ishtar / Amytis / la petite fille – qui par leur accouplement pouvaient engendrer l'univers de tous les mots. À l'exception d'un seul, c'est vrai.

« ... il en manque un, entre tous... ; ... le nom que nous cherchons n'appartient pas à ce monde... »

J'étais assez informé pour ne pas demander l'impossible. Nourri de l'apophatisme chrétien orthodoxe et de l'apophatisme quantique, l'Absence était depuis toujours ma terre natale.

« Cette Absence, jamais je ne la nommerai. Je sais cependant que sans elle, je ne serais rien et que si elle ne m'avait constamment possédé, l'Amour n'eût été pour moi qu'une illusion parmi toutes celles qui nous laissent croire que nous sommes. »

À mon sens, on entre dans l'écriture de Claude Louis-Combet comme on entre en religion.

« L'écriture est un lien – et donc une manière de religion, de relèvement, de ralliement... »

Drôle de religion quand même :

« Je ne suis qu'un homme que la foi a déserté, qui se souvient d'avoir cru et qui... dans une désertification croissante de son esprit, s'échine à quêter le silence par-delà des mots à seule fin d'entendre la voix qui a cessé de lui parler. »

Cette voix nous l'avons néanmoins entendue. Sans elle notre existence

n'est que cendres. Il s'agit donc d'opérer un retour à la source, retour qu'il me plaît d'appeler *l'improbable voyage* vers ce « point de vacuité et d'absolu silence ». C'est ce retour initiatique à la source de tous les langages qui donne peut-être à l'œuvre de Claude Louis-Combet sa place si singulière.

« Je ne connais pas le secret mais le lieu du secret... »

« Chaque mot porte sa part de nuit, chaque phonème sa charge de silence. Là s'enracine l'esprit, pareil à l'Arbre qui fut, au commencement, l'axe du monde. Il prend naissance dans la ténèbre et s'achève dans le vide. »

Ce lieu du secret est le vide. Un vide plein, plein de toutes les potentialités de notre vie oubliée.

Comment le physicien quantique que je suis pourrait-il ne pas penser au *vide plein* de la physique quantique. La plus petite région de l'espace est animée par une extraordinaire activité, signe d'un perpétuel mouvement. Les fluctuations quantiques du vide déterminent l'apparition soudaine de paires particules - antiparticules virtuelles qui s'annihilent réciproquement dans des intervalles extrêmement courts de temps. Tout se passe comme si les quanta de matière sont créés à partir de rien.

« Quelle que soit la conception du récit, quel que soit le thème abordé, à n'importe quel moment du déroulement de l'histoire ou de la réflexion, la question du vide et de ce qui survient dans le vide et se met à l'habiter, se pose inlassablement dès lors que l'attention se laisse capter non par le contenu du texte mais par l'expérience intérieure du passage au texte. »

Un métaphysicien pourrait dire que le vide quantique est une manifestation d'un des visages de Dieu : Dieu le Rien. En tout cas, dans le vide quantique, tout est vibration, une fluctuation entre l'être et le non-être. Le vide quantique est plein, plein de toutes les potentialités de la particule à l'univers. En fournissant de l'énergie au vide quantique nous pouvons l'aider à matérialiser ses potentialités.

Bien entendu, je suis suffisamment averti pour ne pas confondre vide quantique et vide transcendantal. Mais le monde est Un. La Nature aujourd'hui nous plonge dans le monde de la transfiguration : au portrait succède l'icône. La source de l'écriture est la même que celle de

la Nature, qui n'est d'ailleurs qu'une autre forme d'écriture.

Dans le monde Un, des isomorphismes traversent les différents niveaux de Réalité. Ce qui survient dans le vide ce sont les mots. On comprend ainsi pourquoi les mots sont des quanta, comme tiers inclus entre le dit et le non-dit, le son et le silence, le continu et le discontinu, l'actuel et le potentiel, l'hétérogène et l'homogène, le rationnel et l'irrationnel.

« Nous n'écrivons que de la Nuit – mais hors de la Nuit nécessairement... »

« Entre l'origine de la phrase et la phrase elle-même, la frontière est infranchissable, et nulle connaissance plus approfondie de soi-même ne permettrait de la faire reculer. »

Les mots naissent du vide et retournent au vide comme les particules quantiques naissent du vide quantique et retournent au vide quantique. Les mots sont inévitablement des « mots d'errance ». Pulsations de l'éphémère, vibrations de la voix oubliée, fluctuations entre l'être et le non-être, les mots sont des quanta.

« On touche une paroi mais c'est une ouverture. On pose le pied sur le sol mais on tombe dans le vide. On croit alors qu'on a découvert un abîme. L'Abîme. On y était en vérité depuis le commencement. »

La chair a un statut paradoxal par rapport au mot.

« Comment se prépare la silencieuse parole qui l'habite ? De quelle étrange histoire avant toute histoire procède-t-elle, en écho, répétant les variantes de ce qui a eu lieu une fois pour toutes ? Et qui parle ici ? Et qui enfante les mots ? »

En tout cas, les mots sont « liés les uns aux autres par les puissances d'amour du souffle et de la salive ».

« La chair est installée sur son axe. Elle est comme le sourire, cette épaisseur de nuit qui naît à la lumière. Ramassée sur elle-même, tendue comme un cri qui serait le cri même du silence, elle passe pour lieu d'asile de l'histoire. »

Les mots dansent, s'attirent, se repoussent, se touchent entre eux. Les mots font amour. Nous assistons fascinés au « surgissement épiphanique » des êtres, des êtres de l'âme. C'est au fond les mouvements de l'âme que révèle l'écriture de Claude Louis-Combet. L'écriture est inévitablement liée à la femme, car « la blessure des origines devait

avoir quelque rapport de sens et de tracé avec la signature du sexe chez la femme et chez la mère, en sorte que l'écriture, toute nourrie de ce fantasme, devait nécessairement conduire à son point de ressourcement ». Ainsi naît une véritable « faune psychique », étrange, hallucinante, ambiguë. Il ne s'agit pas ici d'impudeur ou de personnages scabreux, mais d'êtres de mots, de mouvements de l'âme, qui arrivent, en dernière extrémité, à nous révéler la beauté de l'horreur. « Mais tant de gratuité dans la cruauté, ne serait-ce pas justement comme la marque ou la signature de la puissance divine ? »

La quête du sens, dans l'œuvre de Claude Louis-Combet, à travers la haute exigence de l'écriture est une aventure qui m'intéresse au plus haut point. Fabuleusement cultivé, Claude Louis-Combet n'est pourtant pas « encombré de références ». Il se refuse à tout dogme, à tout système, car seule lui importe l'expérience, la pure figure de l'intériorité, l'Amour.

« ... il me semble que l'Amour fut le mobile essentiel de tous mes actes, celui de mes attachements comme de mes renoncements, de mes fidélités comme de mes errances. »

« Je fus et suis, à en mourir, *celui qui aime.* »

**Basarab Nicolescu** est physicien et philosophe.

## TRAVERSÉE DE LA FORÊT-NOIRE

par Anne Longuet-Marx

C'EST À L'EXPÉRIENCE de la lecture que je veux consacrer ces quelques minutes, en forme d'hommage à une œuvre qu'un ami me fit connaître, il y a vingt ans, alors que je partais en Allemagne pour aborder le continent Musil. La lecture de *Marinus et Marina* correspondit à une véritable traversée de la Forêt-Noire et établit définitivement pour moi, une sorte de relation géographique avec cette écriture.

Depuis ce texte, premier d'une série de variations sur l'enfouissement, j'ai toujours retrouvé cette sensation de densité rythmée, souvent plus proche du souffle que du chant, de la méditation et de la mélodie, qui m'avait saisie à la première lecture.

Et puisqu'il s'agit de remonter aux sources de cette expérience, je suivrai les *étapes* proposées par le dernier texte que l'auteur m'a donné à lire : *Memento*.

Il y en aura cinq, cinq stations qui correspondent aux moments décisifs d'un parcours, celui du Scribe-Poète et de son lecteur.

Soit, noté sur sa tablette :

- créer, c'est se souvenir
- se souvenir, c'est s'éveiller
- s'éveiller, c'est désirer
- désirer, c'est posséder
- posséder, c'est mourir

et pour finir son *Memento*, voyons celui du lecteur.

Premier moment donc : *créer, c'est se souvenir*.

Si le lecteur rejoint le poète, c'est bien dans ce processus de descente en soi, de recherche de la sensation première. Le narrateur de la *Recherche* commence lui par un terrible « Zut, zut et zut » triple excla-

mation du dépit, de la colère et du renoncement, de celui qui, saisi, transporté par une sensation provoquée par la lumière ou une odeur, se retrouve incapable d'en rien faire et s'effondre sur son incapacité à dire.

D'un texte, peut évidemment se dégager cette puissance d'appel qui, d'un coup, nous met littéralement *en présence*, de manière inédite. Le *style*, comme sensation, matérialité de la langue qui passe dans le corps du lecteur. On pourrait dire qu'un style, redispense les corps, leur imprime une respiration, un mouvement, des chutes qu'ils ne se connaissaient pas.

Pour cela, certes, il faut que le lecteur y consente, c'est-à-dire qu'il se laisse saisir, puis erre, circule avec.

Telle est *l'expérience de la lecture*, ce que *l'homme du texte* – c'est ainsi que se nomme l'auteur – confie *comme* ce qui commença dans la clandestinité, dans une abbaye du bocage normand, où, au terme d'un parcours d'enfilade de couloirs, il trouvait dans la chambre aux odeurs rances, du vieux curé, dans les livres de sa bibliothèque, les sensations éclatantes de sens et de beauté qu'il glanait, par bribes, à la hâte et debout.

Cette expérience, violente et clandestine est souvent celle des premières lectures fondamentales : celle qui ébranle, comme un raptus.

Créer, alors, ne peut être que retrouver en effet la sensation première où, d'un coup quelque chose s'élargit dans la perception, quelque chose comme un monde. La vie n'est rien d'autre que le passage de « Zut zut et zut » à « c'est ça, exactement ça » que le lecteur lâche entre ses lectures.

Retrouver ce qui, une fois a eu lieu, c'est ce qui relie celui qui lit debout à celui qui écrit en marchant (Hölderlin, dit-on).

Seconde étape : *se souvenir, c'est s'éveiller.*

Si l'errance parmi les livres suit cette recherche de la sensation, c'est que ce mouvement erratique éveille des capacités jusqu'alors inutilisées, inconnues, capacités qui ne sont pas sans rapport avec une intelligence nouvelle de l'espace et du temps : une expérience sensible et formelle qui élargit d'un coup la perception et décuple la puissance – puissance de connaissance mais aussi d'action (en l'occurrence, elle sera d'immersion).

Ce qu'offre le livre qui passe par l'ingurgitation du lecteur, *la voix* le donne de façon immédiate, surtout si c'est celle d'un maître qui propose toute l'épaisseur du monde dans sa prononciation.

« **La voix.** Elle avait dû être, chez ses ancêtres, cette rocaille puissante, charriant les mots et le souffle, les exclamations et les onomatopées, à l'adresse des bœufs ou des chevaux tracteurs de charrue, à même la glèbe, à même le soc, à même la déchirure qui traverse terre et ciel et les sépare. Elle avait un timbre rustique. Dans les questions hautement métaphysiques où elle venait à donner, dans les réseaux obscurs de la psychologie, dans l'émerveillement constant des approches de l'esthétique, la voix du maître introduisait toujours une sorte de référence archaïque, terrienne et tellurique, en sorte que se trouvait, par là, communiquée la sensation de la pensée. » Claude Louis-Combet, *L'Homme du texte*, José Corti, 2002 : « Stèle pour un homme à la hauteur de son mythe : Henry Maldiney » - 1, p. 89.

Ici l'incarnation, la pensée faite voix, redise le rapport au monde, dans la *sensation* donnée de la pensée.

De là, la troisième étape : *s'éveiller, c'est désirer*.

L'éveil provoqué par la lecture ou par la voix du maître rend chacun à ses capacités d'intelligence et de traversée du réel.

Le désir ne se commande pas, il est l'effet de la situation. Et ça n'est qu'en situation, c'est-à-dire en éveil, que le désir vrille.

L'homme du texte qui mise entièrement sur sa mémoire et restreint son champ à quelques souvenirs élus, privilégie donc ceux, lancinants

ou éblouissants qui reprennent la configuration propre du désir – en l'occurrence, désir d'abandon, du laisser prendre.

L'écriture ne sera donc pas autre chose qu'une *activité* du désir – désir de *passivité* : paradoxe stupéfiant de l'écriture.

En cela, plus proche du récitatif que du récit, dit-il encore (179), de « la narration autobiographique à la mélodie hantée de respiration mythologique » (180).

Quelque chose comme l'épaisseur du temps se configure dans un *rythme*, dans la persévérance d'un rythme, cela même qu'est un *style*.

Mais la quatrième étape du scribe annonce la terrible menace : *désirer, c'est posséder*.

Si nous n'adhérons à nous-même que dans notre persévérance à nous répéter (13), nous savons aussi que dès que cette tension se relâche, nous nous éloignons de nous-même et repartons dans le treillis relâché des échanges humains.

Prendre et saisir, c'est aussi se dissoudre dans la prise et s'ensuit, cinquième et dernière étape du scribe, que *posséder, c'est mourir*.

Le *Roman de Mélusine* reprend à merveille cette évidence lumineuse, sur les traces du mythe : dans l'épaisseur du temps, la forme vivante est saisie et toujours en éclipse. À la vouloir prendre, on la fait s'évanouir.

Peut-être le périple toujours recommencé vers l'unité, bute-t-il sur le *nombre* que l'homme du texte a toujours eu en horreur : un, deux ne fait pas un mais trois, peut-être l'infini puis de nouveau un, deux.

De là, le périple, toujours recommencé, l'attachement à la nuit, la mère montée en puissance dans son imagination et dans son écriture, et la Forêt-Noire, plus *Schwarz* encore que *Wald*.

Regret éternel, douleur sans fond.

Mais le lecteur remonte alors la chaîne, dans sa traque de la forme vivante et de la sensation intacte, sans âge parce que simplement vivante : la possession n'est pas son affaire, pas plus que la fusion, c'est le désir qui l'éveille, c'est l'éveil qui le rappelle, c'est le souvenir qui le conduit. Et c'est par le souffle du texte que le lecteur respire, encore.

*mars 2004*

**Anne Longuet-Marx** est maître de conférences en littérature comparée à l'université de Paris XIII.

# DU SANG DANS LES YEUX<sup>1</sup> OU COMMENT PERDRE LA TÊTE,

par François Migeot

Un homme labyrinthique ne cherche  
jamais la vérité, seulement son Ariane.

F. Nietzsche, *Le Gai Savoir*  
cité par R. Barthes  
dans *La Chambre claire*.

**C**ETTE LECTURE VOUDRAIT ÊTRE un hommage actif : en avançant à la recherche de sa propre consistance, en longeant les admirables phrases de Claude Louis-Combet, en déambulant entre ses figures, elle aimerait donner à entendre, par l'écho de son cheminement, l'ampleur et l'exactitude de l'édifice au sein duquel elle progresse ; elle voudrait donner à sentir le rythme et les enjeux d'une écriture par ses propres parcours et tempo de commentaire. Une analyse qui ne donnerait pas à apprécier le déploiement, le travail du texte qu'elle met en mouvement, qui voudrait oublier les traces de ses pas et ne livrer que des « contenus » – fatalement triviaux – raterait à mon sens l'essentiel. Il faudra s'en garder. Si l'interprétation a un sens, ce ne sera que de faire se rencontrer le texte avec lui-même par l'entremise, la compromission, d'une lecture.

*Le Chef de saint Denis*, comme beaucoup des textes de Louis-Combet, avance, au fil de ses périodes, par ces amples phrases qu'orientent, à petit coup, les virgules – parfois les tirets –, de telle sorte que chacune d'entre elles, prend le risque d'une traversée. Écriture qui porte, qui emporte, à la manière d'un grand oiseau planant dont on suivrait le vol et qui, de coup d'aile en coup d'aile, infléchissant imperceptiblement son essor, finirait par se poser où nul ne l'attendait.

---

1. *Du sang dans les yeux*, éditions Virgile, 2003. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient à cette édition.

Ici, contrairement à *Belzébuth et son frère*, ce parcours n'est pas vraiment actantiel<sup>2</sup>, peut-être davantage spatial puisqu'il traverse la ténèbre de Saint-Denis pour nous mener vers les reliques du grand saint Denis, mais il est surtout méditatif, comme un cheminement de soi à soi. Peut-être est-ce pour cela qu'il semble se faire, d'un bout à l'autre du livre, sous le signe de l'*entre*, comme si ces vastes phrases avaient cette fois pour mission d'explorer « un secret du cœur (9) » qui se tiendrait dans l'écart, et qu'il s'agirait de le tirer au clair – ou plutôt ici au *sombre*. Il y aurait alors à interroger un écart, à combler – ou à voiler ? – par les mots une irrémédiable lacune dont le modèle serait peut-être celle qui sépare le saint de lui-même.

Ainsi, l'emblème de ce nouvel *Éloge de l'ombre*<sup>3</sup>, de cette esthétique du « drapé » verbal, pourrait se trouver dans cette phrase qui, tout en déployant ses multiples plis, thématise en un *credo* la modulation de l'intervalle, celui de l'ombre et de la lumière, de l'éclaircissement et l'obscurcissement :

Je n'en finirai pas d'évoquer tout ce que m'apporta la fréquentation quotidienne de ce lieu, entre la sixième et la treizième année de ma vie : toute ma première éducation esthétique en est issue, dans la modulation tranquille des ombres et des lumières à travers les vitraux, dans le bouquet mélangé des parfums d'encens, de cire brûlée, de fleurs coupées, dans la rumeur vivante des souffles humains et des prières, dans l'éclat des ors liturgiques, dans la rigueur complexe des cérémonies, dans la charge d'émotion que suscitait la mise en scène de la foi... (10)

Cette foi paisible, qui semble se soutenir d'un équilibre entre le clair et l'obscur, d'une interpénétration de l'ombre et de la lumière<sup>4</sup> (13), suggère la possibilité d'un dangereux écart *entre* leurs deux bords, à la manière de cet intervalle entre « la sixième » et « la treizième

2. Ou alors il faudrait écrire ici *actanciel*, pour rejoindre le climat de notre texte et déridier le concept greimassien.

3. Tanizaki Junichiro, *Éloge de l'ombre (In rie-Raisan)*, Tokyo, 1933. Traduction de René Sieffert, Presses Orientalistes de France, 1977. Voir mon article sur cet essai « L'ombre d'un doute » in *Mélanges offerts à Jean Peytard*, Annales littéraires de l'Université de Franche-Comté (Les Belles-Lettres), 1993. Il me semble qu'il y a là un effet d'intertextualité fécond.

4. Interpénétration, compromis, dont la lampe rouge de l'autel, sorte de mixte de lumière et de nuit, serait une figuration possible (14).

année », battement temporel dans lequel se tient notre récit, et qui évoque à son tour un autre intervalle menaçant, celui du chef au tronc de saint Denis qui perd la majuscule et surtout le tiret dès qu'il s'agit du martyr. Tout cela laisse peut-être entendre que cette figure mise en abyme de façon réitérée tend à fonctionner comme une matrice. Voyons un peu.

*Du sang dans les yeux* évolue entre deux titres qui évoquent, eux-mêmes, césure et unité : entre saint Denis et son chef, entre Belzébuth et son frère. Entre deux textes, qui se ressemblent à certains égards comme deux jumeaux ; par leurs objets : nous allons de la tête sanglante du saint décapité au crâne meurtri du pauvre Belzébuth ; par ce triste héros qu'ils ont en commun et qui d'un texte à l'autre, tout en étant le même est bien un autre, puisqu'il passe, dans l'entre-deux, de douze à dix-sept ans ; par le même narrateur d'âge mûr qui se raconte lui-même enfant dans le premier, puis adolescent dans le second et qui prend soin, par-delà le saut de page, de lier le second récit au premier<sup>5</sup>.

En effet, dès le premier mot du premier des deux récits – que je prendrai pour principal théâtre d'opérations, quitte à hasarder ensuite quelques coups de lampe sur le second – on est placé « entre » : « Entre tous les lieux de prédilection de mon enfance » (9) dit l'*incipit*. Puis la narration va moduler dans toute son épaisseur cet intervalle : on progresse, nous venons de le voir, dans « la modulation tranquille des ombres et des lumières » (10), entre l'obscurité de l'église et l'éclat des ors liturgiques, mais aussi entre le dehors inquiétant – car « c'était la guerre » (12) – et la paix qui régnait « au-dedans de ce sanctuaire infiniment paisible et apaisant... » (12). Puis le narrateur évoque sa situation – autre extérieur, autre intérieur – entre deux guerres : celle, « où la mort physique régnait au-dehors avec les bombardements » (12) et celle du dedans que l'enfant se livrait à lui-même et qui le divise.

Un intervalle sépare donc à son tour ce garçon de lui-même et cela

5. « Belzébuth et son frère » commence ainsi : « Je venais d'avoir dix-sept ans. Peut-être avais-je trop souvent salué le chef de saint Denis [...] » p. 23.

de plusieurs autres manières : écart « entre la sixième et la treizième année » (10), entre son âme et son corps pubère soudain mis en éveil<sup>6</sup>, entre l'enfant et l'adolescent, entre le « sensuel » et le « spirituel » (13). Il flotte entre le sommeil et le rêve, louvoie entre la conscience et le fantasme (13), puis, comme si elles en étaient la prolongation matérielle, entre l'obscurité de l'église paroissiale et la splendeur éclatante de la châsse du grand saint Denis<sup>7</sup>. Et devant elle, séparé de son contenu par une vitre, il reste sidéré par « la révélation d'un sens et d'un secret » (15), dans la vision « à la fois certaine et imprécise » de reliques, perplexe, entre un vestige de tête décollée et un reste problématique.

Le souvenir de la châsse, entre « impression » et « objet descriptible », dessine à son tour cette figure disjonctive : entre deux sentiments – adoration et horreur –, entre deux reliques : un reste de crâne, *vertex*, et un tube de verre contenant un autre fragment allongé, indécidable, peut-être un éclat de tibia détaché d'un tronc, en tout cas objet énigmatique suscitant le tournoiement des interprétations. *Vertex*, c'est-à-dire crâne, mais aussi « tourbillon », dit le dictionnaire, « abîme », « axe à partir duquel quelque chose tourne » : autant dire tout le sens de notre texte, vide axial autour duquel évolue toute l'élaboration du jeune garçon qui confie : « [...] le monde tournait autour de moi sans que je m'en aperçusse, comme autour de son axe [...] »(20).

Ce tableau de la méditation, le texte nous l'offre derechef par une nouvelle déclinaison de cette matrice : nous retrouvons l'enfant la tête *entre* les mains dans une posture qui redouble celle du saint portant son propre chef. C'est ainsi, entre « salut » et « damnation », qu'il découvre l'ambivalence de ces mains, prises entre la tentation du « mal » et le « recueillement » en soi-même, entre la possibilité de jouir par soi-même et de se retirer en soi-même, comme si s'ouvrait là une perspective selon laquelle onanisme et rumination intellectuelle feraient cause commune, la seconde se présentant comme une substitution et une issue au premier.

6. « [...] je sentais s'animer et vibrer et se tendre, hors de saison, hors de raison, ce corps de moi au-dedans de mon corps, que jamais l'enfant n'aurait dû rencontrer – que jamais il n'aurait dû imaginer – ce double imprécis encore que vif qui rêvait à part dans ma propre nuit. » p. 13.

7. Nom lui-même flottant, je le rappelle, *entre* deux orthographes par le jeu d'un *trait d'union* : Saint-Denis l'église ; saint Denis le martyr.

Et il y avait en cet instant quelque chose qui se trouvait fort près de me bouleverser : que mes mains, liées à la tentation et au mal pussent aussi me recueillir en moi-même, m'isoler et me protéger – en quelque sorte que mon front, qui abritait ma pensée, pût s'alléger de son poids entre les instruments mêmes de son tourment et de sa pesanteur (20).

Cette image de la méditation est modulée à la page suivante. Mais alors, entre les deux mains, ce sont les traits d'un vieillard qui se dessinent, mais d'un vieillard *partagé* ; on dirait que la distance entre le narrateur et l'enfant s'y déplace, mais cette figure, réunifiée, n'est pas réconciliée pour autant puisque la division du saint ne la renvoie qu'à la sienne :

Je me revois ensuite assis sur la chaise d'église, la tête entre les mains, comme un vieillard déjà, partagé entre l'exaltation d'une découverte qui me confirmait dans la certitude de mon destin ( de pécheur ou de saint – il n'y avait pas de milieu) et l'abattement de me trouver renvoyé à moi-même alors que je cherchais le salut dans un modèle hors de moi, qui m'eût délivré de la pression de mes désirs et de celle de ma pensée.

Puis le texte reprend une dernière fois, comme pour une coda, le thème de l'intervalle, en rappelant que « l'extérieur n'existait qu'en vertu d'une intériorité » (22), que la tête décollée du grand saint Denis ne renvoyait qu'au clivage d'un enfant entre une postulation à la sainteté et une autre annonçant ce pécheur à venir (dans *Belzébuth et son frère*), en rappelant que ce *coupable*, pris entre « le sentiment du péché » et « l'évidence du sacré », se reconnaissait « tranché », « césuré », « séparé », ou encore relié par des « liens de sang » (22), c'est-à-dire des liens frappés d'une coupure.

\* \* \*

Le moment est sans doute venu d'interroger cette matrice qui donne figures et forme au texte, qui le polarise et le travaille par tous les moyens : depuis la disposition macroscopique du livre et de son dispositif narratif, jusqu'au niveau microscopique des composants

de la phrase, voire des mots, en passant par toutes les images qu'elle soulève et les effets de symétrie et de parallélisme qu'elle installe. Que se joue-t-il là, par ce revenant polymorphe ?

Rêvons un peu. Cette église paroissiale Saint-Denis est on ne peut plus banale. Elle se confond presque avec les maisons voisines, son clocher les dépasse à peine, ses portes sont de la dimension des portes cochères voisines (11) ; en somme on y est presque chez soi, comme à la maison. Le narrateur, qui y passe en sécurité — comme dans l'autre temps et l'autre lieu d'une vie antérieure<sup>8</sup> — le plus clair et le plus obscur de son temps, ne dit pas autre chose. Cette église rassurante et familière n'a rien à voir avec la « très illustre basilique, nécropole des rois de France » (10). Aucun *basileus* ni aucun roi, aucune grande figure masculine ne semble destinée à l'habiter. Elle est plutôt du côté d'une présence domestique et maternelle, éternellement secourable, comme l'indique la présence d'une chapelle de Notre-Dame-du-Perpétuel-Secours.

On se demande d'autant plus, alors, pourquoi et comment les restes du grand saint Denis ont pu y échouer et y séjourner « issus de la nuit des temps » (16). Ici commence sans doute le questionnement du jeune garçon qui voit poindre dans l'obscurité cette présence éclatante et nimbée d'irréalité ; à la fois incroyable et pourtant bien réelle. Il faut la voir de ses yeux pour le croire<sup>9</sup>, et même en la voyant, l'empire du rêve et de l'imagination ne baisse pas pour autant les bras, il les lèverait plutôt vers cette tête pour aider l'adolescent à mettre en branle toutes ses ressources fantasmatiques.

L'enfant, ainsi que quelques autres lieux « retirés et clos », la fréquentait à tous moments, comme s'il y était chez lui, mais aussi au moment des cérémonies, et notamment « à l'occasion des cérémonies du soir » (19). Dans ce sanctuaire, il se sentait à l'abri « des passions humaines » (12), et quand il en sortait, en proie sans doute à la question du sens à donner à ces passions, pour se préserver de la guerre — « intérieure et extérieure » (14) — il se rassurait dans son petit lit, « éveillé mais

8. Régression fusionnelle *ad uterum* toute frappée de nostalgie : « Le cœur qui s'est bercé en cette intimité ne s'en remettra jamais » (13).

9. « Châsse » en argot signifie « œil ». Qu'y a-t-il à voir, à ne pas voir là, dans cette énigme ? N'est-ce pas ce même œil qui va ressurgir dans « Belzébuth et son frère » p. 36 ?

gardant les yeux fermés », en se remémorant cette lumière rouge de l'autel, « tache de lumière qui ne défaillait jamais » et qui lui garantissait que la paix régnait dans l'église et sur l'autel – haut lieu des sacrifices et des cérémonies – tout en annonçant pourtant par cette couleur que le sang allait couler. Jusque-là dit-il, « au terme de mon enfance, à l'âge où le désir minait déjà sourdement le terrain, je faisais constamment l'expérience de cette infinie sécurité dans la proximité du divin » (12).

C'est donc à l'époque où finit l'innocence supposée de l'enfance, où le désir commence à poindre, qu'il *mine* le dedans par sa drôle de guerre, que le saint évêque, père de l'Église, commence à sortir de l'ombre homogène et apaisée, que la lueur de son or perturbe la paix de la sainte mère l'Église. Tout le corps du bâtiment est en train de s'ouvrir, dans le regard de l'enfant, à la présence suspecte de ce tiers, par qui – dirait-on – le péché et les tourments de la chair vont faire irruption. Ainsi les questions qui assaillent l'enfant cherchent une réponse en se tournant vers ce qui les cause, la châsse, en regardant et en imaginant dans « une rêverie sans mesure » (14). Peut-être s'agissait-il de donner un sens « à la rumeur des souffles humains » qui agitait, dans son imagination, quelque chapelle latérale ou quelque chambre voisine, jouxtant son petit lit, « de trouver la révélation d'un sens et d'un secret dont rien, depuis lors n'a pu [le] démettre ». Qui en effet pourra jamais se démettre de la sexualité humaine et de son lot de désir puisqu'elle est à l'origine de notre présence ici-bas ?

En somme, pour formuler la question abruptement, que se passait-il *entre* ces deux-là, entre l'église et le martyr dont elle portait le nom. De quelle jouissance était révélatrice la tête du saint penché contre l'ovalité de cette châsse « infiniment précieuse » et parée de toute une lingerie d'orfèvrerie (15) ? Que signifiait toute cette affluence de sang ? Ce qui semble certain, c'est que l'« extase » du saint, l'étrange « souffrance » qu'il guette sur « son visage épanoui » (18) sont reliées par l'adolescent au trouble qui lui remue le bas-ventre :

Avec le temps, à mesure que je grandissais et m'approchais des limites au-delà desquelles l'enfance cesse de se reconnaître, j'éprouvais, en ma

contemplation, un trouble très subtil et profondément perturbateur, quelque chose comme un éveil de ma propre chair, comme la naissance d'un désir dans mon âme sensible, et dans ce bas-corps où cette sorte d'âme se complait.

Il va jusqu'à reconnaître, dans la sainte glande qui pend à la base du cou, l'équivalent de celles qu'il investit progressivement entre ses jambes, et, du coup, l'équivalence tête/phallus-et-ses-*testicules* – petites têtes qui n'en font qu'à sa tête – prend toute sa force et sa charge d'excitation mêlée de menace. Ainsi, cette tête penchée sur la châsse prend son sens, de même que la tête que l'enfant met entre ses mains, comme pour jouer, dans sa tête et avec sa tête, la scène d'une union. On trouverait confirmation de cette figure dans l'allusion qui est faite à la légende du saint qui aurait parcouru deux lieues pour déposer sa tête dans le sein de « sainte Catulle qui la cacha dans sa maison » (19). Auparavant, avant de rencontrer la sainte femme, il l'avait portée lui-même entre ses mains. On se débrouille comme on peut : c'est sans doute ce que pense le garçon qui n'a, pour l'instant, « [...] pas de sainte mère ou de sainte amie à qui la confier. Je n'avais que mes mains, mes terribles mains d'enfant nocturne [...] » (19).

Ce qu'il va découvrir ou imaginer *entre* les bords de la châsse le renvoie encore à la même scène par les deux reliques du saint : un reste de tête – un crâne –, puis comme sa traduction ou son anamorphose,

[...] un tube de verre contenant un autre fragment allongé, renflé, qui pouvait être l'esquille d'un tibia ou d'un doigt pointé ou, que sais-je ? quelque chose de droit, de pur, de vigoureux, d'incisif, de tendu en une énergie impétueuse et infaillible [...]. (20)

Figuration qui, retournée sur lui en forme de méditation, avec tout son cortège d'énigme, devient à son tour ceci : « Parvenu à un certain point d'immobilité, alors que le monde tournait autour de moi sans que je m'en aperçusse, comme autour de son axe, je n'étais que cela : *l'arc tendu de mon crâne*, par-devant, et *le support élastique de mes doigts*<sup>10</sup> (20) ».

Il faudrait ajouter que derrière cette union, cette « scène primitive »,

10. Je souligne.

comme dirait le jargon, on retrouve associé un autre roman inconscient et qui est sans doute le noyau de cette foi qui chancelle : ce rapport d'une mère vierge, toute dévouée à un fils né par l'opération du Saint-Esprit, dégagée de l'emprise du sexe parce qu'autosuffisante avec son phallus de rejeton, ne peut désirer personne d'autre que lui puisqu'elle est comblée, impénétrable, et qu'il est tout pour elle<sup>11</sup>. Toute intervention d'un tiers, d'un père, ne peut être conçue que sur le mode du viol, au moins de la violence<sup>12</sup>, sur le mode d'un combat, d'un martyr où c'est le père – castré-décapité – qui ramasse ce qu'au fond il a bien mérité. Jamais supplice ne sera assez terrible pour cet empêcheur de rester à deux dans une indescriptible fusion. Mais, en même temps, il est l'initiateur d'un autre mode de relation, non fusionnelle, sexuée, ou la césure est affirmée – et ici de quelle manière impressionnante –, source d'une jouissance insoupçonnée mais pressentie, qui signe la fin de l'enfance, la séparation de soi-même par la sexualité qui nous rend étranger à l'enfant que nous étions :

Je guettais la souffrance sur la face du saint, je convoitais le sang qui coulait de la blessure, j'admirais cette longue barbe d'homme<sup>13</sup> et ce visage épanoui, offert infiniment aux puissances du Ciel<sup>14</sup>, je considérais avec une fascination tempérée de dégoût le gros caillot exorbité de sa veine – et songeant à ma propre honte et ressassant mes propres curiosités, je sentais s'animer et vibrer et se tendre, hors de saison, ce corps de moi au dedans de mon corps, que jamais l'enfant n'aurait dû rencontrer – que jamais il n'aurait dû imaginer – ce double imprécis encore que vif qui rêvait à part dans ma propre nuit. (18)

Le sexe, disions-nous, est alors vécu sur le mode d'un double qui sépare l'enfant de lui-même<sup>15</sup>. C'est alors que le modèle du saint,

11. C'est ici que l'expression « lien de sang » (21) qui marquait d'abord la coupure se retourne ici en son contraire en niant énergiquement la distance : lien incestueux du sang.

12. Violence que des traces de sang, peut-être observées au fond d'un lit parental, mal interprétées par des théories sexuelles infantiles, pourraient accréditer.

13. Bien qu'il existe en principe des « femmes à barbe » la redondance du texte surprend : on dirait qu'il s'étonne lui-même devant cette présence du masculin.

14. Est-ce donc le Ciel qui punit l'imprudent ? Peut-être si c'est ce père absent – *ad patres* – qui est aux cieux et qui bénit la fusion de la mère et de son enfant-dieu.

15. Dédoublément que va reprendre « Belzébuth et son frère » : « Il me semblait que le matou du dépotoir grossissait, grandissait, se fortifiait de tout ce que j'avais perdu et que, comme s'il était mon Double, il se nourrissait de ma substance et tirait un entier profit de mon péché » (41).



François Migeot. © Éric Toulot

séparé de lui-même, prend une autre valeur et indique le chemin à effectuer de soi à soi ; il indique aussi que cette césure passe par une autre qui sépare l'enfant de sa mère. Il indique encore, peut-être, dans une surdétermination des images, que la naissance – sanglante – sépare. Cette tête qui émerge de la châsse, cette tête du garçon entre ses mains<sup>16</sup>, n'est-ce pas encore la figuration d'une naissance, peut-être même ici d'un auto-engendrement puisque c'est sur le corps propre que se théâtralise la sexualité, ses rapports et ses œuvres<sup>17</sup> ?

La désillusion et la réalité du sexe prennent alors figure de chute. Tout enfant est issu du péché. L'immaculée conception, la pureté de l'enfance, le déni de la sexualité est une croyance intenable que le saint est le premier à démentir :

[...] je ne sortais de la [honte et plaisir] que pour lever mes yeux mouillés de larmes vers le simulacre du grand saint, lui-même absent en son extase, et qui semblait me dire : continue, mon petit, plus bas, toujours plus bas, plus tu tomberas, plus tu t'approcheras de ... (19)

De quoi, donc ? Sans doute du « dépotoir » en chemin vers lequel le narrateur de « Belzébuth et son frère » rêve de s'écrouler :

entre les bras de [sa] charrette, comme un cheval claqué, et que le tonneau se renverse sur [lui], c'était bien le vrai désir et le réel accomplissement, que les ordures [le] recouvrent, à l'écart de tout le reste du monde, dans le silence et la solitude d'une épaisseur sans issue. (33)

Il s'achemine, en effet, vers cette vision peu amène de l'autre sexe décrit sous les aspects d'une « décharge » (32) :

Dans sa partie supérieure, la propriété consistait en un bosquet de forme approximativement triangulaire, composé d'abord de lauriers-roses, puis de mûriers, de cyprès, de pins parasols, de chênes verts jusqu'à cette barrière de thuyas qui entourait le dépotoir. Celui-ci ouvrait son trou à la pointe du triangle. (35)

16. « [...] je prenais conscience de ma solitude et de ma ferveur, dans le cercle qui se constituait entre mon front et mes mains » (19).

17. C'est ce même corps que le protagoniste de « Belzébuth et son frère » va torturer, mettant encore en scène la sexualité par le culte de sa blessure, inscription et expiation du mal.

Rien de surprenant que ce lieu de la déchéance soit marqué par la présence de Belzébuth, chat noir, Seigneur du dépotoir dont le regard a hanté l'endroit<sup>18</sup>, regard dont nous savons, depuis la « chasse », qu'il est contaminé de sang et qu'il signe la présence de la question du sexe, sans même avoir à convoquer les connotation grivoises qu'on attache à l'animal, surtout dans un contexte ordurier. Mais ici, encore une fois, le sexe, en l'occurrence l'autre sexe, est combattu, anéanti dans un déni criminel par le meurtre de l'animal, mais surtout par la tentative d'élimination de son *regard*. Son forfait accompli, le narrateur passe devant l'animal mourant et s'interroge : « Je me suis demandé s'il me voyait passer et ce que j'étais, dans ses yeux. » (46) On ne sait ; ce qui est en tout cas probable, c'est que l'animal avait, lui, « du sang dans les yeux ».

Puis, comme dans un vaste mouvement de régression qui refermerait l'espace – la fente ? – qu'il avait ouvert, le texte en revient à une chapelle, retrouve une sainte figure maternelle qui lui dit – sous le patronage d'un saint Joseph complice et complaisant – après ce long périple d'infidélité, comme étonnée par l'aventure du fils et de son texte : « Mon fils que viens-tu là de nous faire ? » (47)

Et juste avant de boucler la boucle, le narrateur évoque, comme dans un processus d'involution, les figures transitoires abandonnées qui menaient jusqu'à l'autre sexe : l'onanisme et le dédoublement de soi qu'indique bien la pronominalisation<sup>19</sup> : « je ne me laverai jamais de mon péché » ; l'homosexualité et le choix d'un objet identique, son semblable, son frère : « La beauté de l'Enfant-au-visage-d'aube transmigrait dans d'autres corps » (47).

Mais en même temps, le texte – ambivalent, entre deux postulations – garde la trace de ce qu'il fait mine d'effacer ; l'enfant de la nuit devenu « petit clerc » (petit clair ?) l'affirme haut et fort : « La blessure ne se refermera jamais. L'agonie de l'innocence poursuivrait son chemin. Le dépotoir est éternel » (47).

Le dépotoir est éternel, la blessure ne se refermera jamais, nous dit le texte. L'activité de penser et l'écriture qui lui donne corps se souviennent du sexe et du paradis perdu qui les ont mises en mouvement :

18. Page 36 : « l'œil était dans la tombe » : dans la chasse ?

19. Une recension de cette forme verbale dans le texte vaudrait sans doute d'être tentée.

elles sont érotisées. La pensée aspire à la spiritualité, mais, procédant du péché, elle y reconduit ; toute écriture interroge la sexualité qui nous a conçus, fouille l'énigme du désir parental dont nous procédons et qui nous conduit à la rumination de l'origine. Aucun saint parent ne nous en sauvera (« plus bas petit... ») car les parents ne sont pas des saints, ou alors des saints qui ne tirent finalement leur sacralité et leur mystère que de leur rapport intime à la chair. Seul Dieu, peut-être, est asexué – c'est pour cela aussi qu'il fallait l'inventer ? Mais alors comment revendiquer la « filiation à la race des enfants de Dieu ». Le doute semble remonter jusqu'au Créateur dans un texte qui se demande entre les lignes s'Il n'aurait pas Lui aussi perdu la tête et consenti au sexe<sup>20</sup>. Quant à la sainteté, qui louche vers le divin, mais avec toujours un peu de sang dans les yeux, elle n'est que le retournement, l'écran du sexuel, sa projection, son déplacement ; c'est un des autres noms de la sublimation qui permet à l'écrivain de faire un modeste miracle et de transformer le sang en encre.

Mais, faute de pouvoir laver du péché de penser, l'écriture, puisqu'elle incarne la cogitation, n'a d'autre remède que de produire pour son salut « un chef d'œuvre de péché » (45), soit, sans doute, une écriture irréprochable, pure, sans tache, et même, on le sait, sans *repentirs*<sup>21</sup> ; c'est la seule rédemption possible ici-bas. Claude Louis-Combet – qui connaît bien *Le Péché d'écriture*<sup>22</sup> – le sait mieux que quiconque.

**François Migeot** est poète, écrivain et enseignant-chercheur à l'université de Franche-Comté.

---

20. Sinon, comment interpréter cette étonnante affirmation déçue : « Je n'aurai pas même besoin de blasphémer pour témoigner de ma filiation à la race des enfants de Dieu » (22). Formulation ambiguë que j'entends ainsi : la reproduction, la filiation des enfants de dieu, c'est une chose maintenant entendue – inutile de blasphémer, de convoquer Dieu, c'est une affaire humaine – est issue de la procréation, soit du péché et de la conjonction des sexes ; reste la Création de la race elle-même par Dieu : imaginer qu'elle procède des mêmes cause équivaldrait-il alors au blasphème ? Mais alors comment la penser ?

21. Les manuscrits de Claude Louis-Combet, écrits comme d'un seul mouvement, ne comportent, en règle générale, ni ratures ni corrections.

22. José Corti, 1990.

## POUR CLAUDE LOUIS-COMBET

par Michel Surya

IL Y A PEU DE CHOSE SUR quoi je puis désirer attirer l'attention s'agissant de Claude Louis-Combet. Je voudrais le faire sur celle-ci, cependant. Il ne s'agit pas pour moi de rien dire d'essentiel sur son œuvre. Je ne le peux pas. Je ne le peux pas, ne serait-ce que parce que le temps qui m'est imparti ne me le permet pas. Mais je ne le pourrais pas quand bien même ce temps me le permettrait. Cette œuvre est bien trop considérable pour que je puisse l'espérer. Trop considérable, ce que je voudrais qu'on entende en autant de sens qu'à ce mot : ample est sa dimension, savantes sont ses structures, érudites ses origines... Et je me suis demandé, dès lors, comment il se pourrait que je rende à Claude Louis-Combet l'hommage qu'on me fait l'honneur de m'inviter à lui rendre.

À cette question je ne vais pas répondre autrement que quiconque répondrait à ma place ; quiconque du moins qui ne chercherait pas à surimposer ce qui lui semble devoir être dit à ce qui, en réalité, le mériterait. À cette question – que je rappelle : comment rendre à Claude Louis-Combet l'hommage que nous voulons lui rendre –, je répondrai ainsi : en cherchant à oublier tous les livres qu'il a écrits. Autrement dit, je voudrais oublier le mérite que ces livres lui valent et qui veulent qu'il soit là aujourd'hui à entendre l'hommage qu'il faut, avec d'autres, que je lui rende. C'est-à-dire, je voudrais tenir pour acquis le mérite si considérable de ses livres – sans lequel nous ne serions pas là, en effet –, pour tenter de faire qu'apparaisse le mérite de celui qui les a écrits.

Ce qui semble une évidence, mais n'en est pas une pourtant.

Comment oublier les livres, tous les livres, de celui-ci ? Comment, sans illogisme, dès lors que j'ai admiré ses livres et que compte pour rien à mes yeux que leur auteur soit admirable aussi ? D'ailleurs, comment l'aurais-je su que leur auteur l'était, admirable, tant que je ne le connaissais pas ? Question à laquelle celle-ci aussitôt s'ajoute : quel besoin y a-t-il qu'on connaisse l'auteur des livres qu'on a admirés ? Ceux-ci sont-ils plus admirables pour autant ? Le sont-ils plus parce

que leur auteur le serait aussi ? Non, sans doute. J'ai même toujours pensé le contraire ; j'ai toujours pensé que mieux valait ne pas connaître les auteurs des livres qu'on admirait. Que, dès lors qu'on se mettait à les connaître, quelque chose d'eux se surimposait à leurs livres et leur faisait écran. Si bien qu'il me faut le plus souvent faire avec les œuvres que j'admire comme s'il se pouvait que je ne connusse pas leurs auteurs ; autrement dit, il me faut faire avec eux comme eux-mêmes ont fait, qui les ont écrits pour que vienne à eux quelque chose qu'ils ignoraient ; pour que se révèle à eux jusqu'à ce qu'ils ignoraient d'eux-mêmes.

Il me faut donc m'en tenir à Claude Louis-Combet et tenter de dire, chose rare, et qui va contre ce qui précède, comment il n'y a pas jusqu'à lui, en réalité, qui ne soit admirable, quelque admirables que soient ses livres par ailleurs.

Il me faut tenter de le dire autrement. Je vais le tenter au moyen de cette affirmation inattendue ; s'agissant de lui, pensant à lui, pensant à la solitude dans laquelle il vit, à la solitude qui est la sienne et qu'il s'est construite, qu'il s'est construite, je l'imagine, pour se soustraire à tout ce qui n'est pas cette œuvre, pour être le même que celle-ci dès lors que c'est ce que sa solitude lui permet, *je pense à Dieu*.

Évidemment, dire ainsi que, pensant à lui, « Je pense à Dieu » est brutal, nourrit l'équivoque, sinon l'erreur. L'erreur – il faut que je l'imagine – consisterait à interpréter que ce Dieu auquel Claude Louis-Combet me fait penser, celui-ci disposerait du pouvoir de le rendre présent. Et ce n'est pas douteux, en effet, que celui-ci dispose de ce pouvoir : Dieu est comme partout « présent » dans les livres de Claude Louis-Combet, il est comme partout présent *à travers* les figures qui surgissent de ceux-ci (autrement dit, quelque chose comme Dieu *traverse* ces figures et c'est à quoi on est tenté d'être d'abord sensible). Or, c'est le contraire qui semble vrai : il est partout absent. Ce qui veut dire *qu'il n'est pas présent nulle part mais absent partout*.

Ce qui est, si on veut bien l'entendre, tout autre chose. Ce qui veut dire exactement : il faut que cette absence soit telle – partout répandue – pour que quelque chose de sa présence passée nous soit rendue. J'avais donc raison de dire, quand bien même n'en étais-je pas sûr : c'est l'absence de Dieu que nous rend présente Claude Louis-Combet, c'est son

absence qu'il nous rend présente par le même mouvement qu'il nous rend absente sa présence.

Il me faut essayer de préciser encore, cependant : à la vérité, il ne saurait être question de la *présence d'un Dieu vivant* ; pas davantage de *l'absence d'un Dieu mort* ; ce serait trop simple, en effet. Claude Louis-Combet n'est pas un écrivain chez qui/en qui Dieu est mort (c'est la cas de beaucoup d'autres, desquels la modernité est née), mais chez qui/en qui, et c'est tout différent, Dieu *meurt* (et c'est d'une autre modernité qu'il est question alors, qui commence). C'est-à-dire, chez qui/en qui Dieu est entré dans cette existence *hors de soi* que la promesse de la résurrection annonçait et qui a fait que nous-mêmes ne vivons plus, ne pensons plus, n'écrivons plus que *hors de nous*, mourant-ressuscitant sans cesse. Je voudrais essayer de m'expliquer de cet énoncé hétérodoxe. Et je l'essaierai en posant cette question qui ne m'avancera pas beaucoup, sans doute.

Cette question est la suivante : de quoi l'esprit peut-il être plein quand c'est du principe par excellence de la plénitude qu'il a dû se vider ? Comment se console-t-il quand c'est de l'espérance de la consolation qu'il a été privé ? Question qu'on peut simplifier un peu plus : comment se console-t-on de la disparition de tout principe de consolation ? La réponse est : on ne s'en console pas. Réponse qu'on peut compliquer un peu, alors : on ne s'en console pas parce que la disparition n'est pas finie. Parce qu'elle ne peut pas l'être. Ce qui n'est pas fait pour faire renaître quelque espoir que ce soit ; l'espoir qui dirait : elle n'est pas finie alors qu'elle pourrait l'être (qu'elle le sera, etc.) ; non, elle ne l'est pas parce que, en son principe, elle est *infinie*.

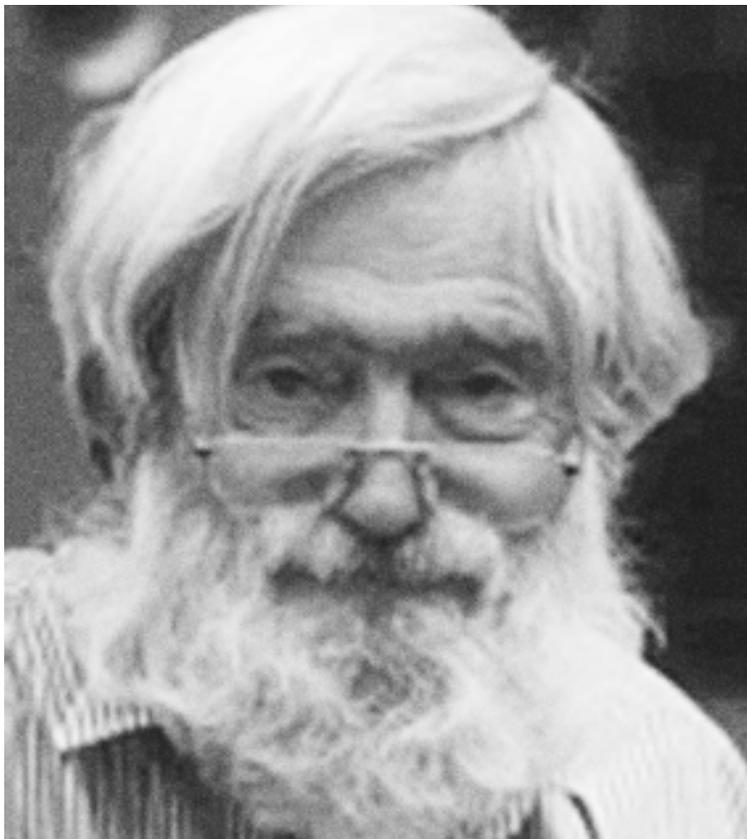
Infinie, comme l'était la plénitude dont c'est l'esprit qui était plein ou qui pouvait l'être aussi longtemps qu'exista un principe de plénitude. Infini ou, si l'on veut, éternel. Et c'est la logique qui le veut en effet : si Dieu était éternel, alors c'est éternelle que sera sa mort. Autrement dit, on ne cessera plus de perdre un objet toujours déjà-trouvé ; et on ne cessera plus de retrouver un objet toujours déjà-perdu ; dont le mode d'être même sera l'apparition/disparition. C'est notre condition à nous, modernes, et peu importe que Dieu servît ou non de croyance sincère, ou qu'il ne fût qu'une pauvre chimère. Il suffit que des hommes aient formé cette figure, entre toutes la plus haute, en laquelle la

plénitude et la consolation se sont un temps incarnées, pour que ce soit toute incarnation qui soit par principe devenue impossible, ou qui forme autant de figures perdues de toute plénitude et de toute consolation.

Même si c'est aller contre ce que j'ai prétendu pour commencer (parler de l'œuvre de Claude Louis-Combet est impossible ; je ne le saurais pas ; de toute façon, le temps manque...), il me faut un instant en appeler aux figures qui « peuplent » celle-ci. Et dire d'elles – on s'en souvient – qu'elles ne cessent pas de se métamorphoser. Autrement dit, elles ne cessent pas de s'*altérer* – littéralement, de *devenir autres*. Toutes les figures de Claude Louis-Combet ne sont celles qu'elles sont, si énigmatiques, touchantes, monstrueuses, magnifiques, qu'en devenant autres qu'elles-mêmes ; qu'en devenant l'autre d'elles-mêmes qu'elles sont aussi ; c'est-à-dire qu'elles portent comme secrètement. On est tenté de dire : pour devenir ce qu'il n'y avait qu'elles à savoir devoir devenir. Mais il faudrait ajouter : pour s'oublier dans ce devenir où, de ce qu'elles avaient été d'abord, il ne resterait rien bientôt (à moins qu'elles ne doivent devenir ce qu'elles avaient été déjà). Autrement dit, elles-mêmes obéissent à cet étrange mouvement qui veut qu'elles surgissent/disparaissent, se métamorphosent/demeurent, meurent/ressuscitent ; cet étrange mouvement dans lequel on a vu que Dieu lui-même avait été entraîné, surgissant/disparaissant, se métamorphosant/demeurant, mourant/ressuscitant, et ce *sans cesse*. Mourant sans doute, mais non sans vivre encore ; vivant en fait, mais non sans mourir éternellement. Vivant à l'état mort : mourant mais de la mort qu'il a pour vie. Étrange mouvement dans lequel c'est leur auteur qui se laisse lui-même entraîner, ou qu'il entraîne lui-même, et qui fait de lui ce Dieu auquel j'ai pensé et pense chaque fois que j'ai eu à penser ou que je pense à lui.

Indissociablement, le mouvement de son art, de sa pensée et de son existence.

Michel Surya est écrivain, philosophe, directeur de la revue *Lignes* (créée en 1987), et éditeur de la collection « *Lignes* » aux éditions Léo Scheer. Il est l'auteur de nombreux ouvrages : récits et essais. *Humanimalités* (Léo Scheer, 2004) est son dernier essai.



Tous droits réservés

## ENTRETIEN AVEC CLAUDE LOUIS-COMBET

par Ronald Klapka

**Ronald KLAPKA :** Après les brillantes contributions de Basarab Nicolescu et Anne Longuet-Marx, je vais commencer par vous poser une question d'apparence frivole pour ne pas dire saugrenue. Il semble décidément que vous affectionnez le rose, qu'il s'agisse de la couleur, de l'adjectif, du nom propre ou commun. Dans le dernier ouvrage, c'est Terpsichore aux doigts de rose, il y eut *L'Âge de Rose* – de Lima –, Rose pour quand elle sera grande, et ce rose dont, dans la Madeleine au sang de *Transfigurations*, vous dites : « Toutefois, comme elle avait besoin d'offrir un peu de beauté, elle éteignit sa lampe et il n'y eut que la blancheur toute rose du matin, à travers la fenêtre, pour éclairer la scène et le rite »...

**Claude LOUIS-COMBET :** Au commencement et à la fin, il faudrait poser la blancheur. Blancheur d'absence, de silence, d'inexistence. Avec le rose de l'aurore – *l'aurore aux doigts de rose*, selon la superbe métaphore d'Homère – commence la vie, sa promesse en tout cas. Le sang circule déjà. La chair s'annonce, mais dans la légèreté, dans la fraîcheur. Si le blanc symbolise la virginité, l'intégrité et l'intégralité de ce qui veut rester intact, le rose signale l'avancée de la sensualité, de la sexualité, mais dans les lointains seulement, comme un bouton de fleur que rien ne presse de s'ouvrir. Le rose m'apparaît comme une teinte pleine de charme et d'incertitude, au confluent du blanc et du rouge, c'est-à-dire de l'innocence et de l'expérience (au sens poétique que William Blake donnait à ces termes). Le rouge évoque le sang, la blessure, la douleur, la violence, la déchirure, l'arrachement. Le rose apporte paix et tendresse pour envelopper et tempérer tout ce qui serait drames et convulsions de la vie. Quant à la fleur, la rose, son symbolisme est plus complexe, et dépend de la couleur qu'on associe à la forme. La plus étrange et fascinante de toutes les roses ne peut être que la noire qui n'existe que dans l'imaginaire du désir, et dit bien ce qu'elle veut dire.

**R.K. :** Dans *Terpsichore et autres riveraines*, c'est « celle qui aime la danse » qui est dite « aux doigts de rose ». D'ordinaire c'est de l'Aurore que l'on dit cela...

**C.L.-C. :** Terpsichore est la muse de la danse. Cette figure, remontée de la mythologie classique, s'est imposée à moi lorsque la chorégraphe Francesca Lattuada m'a suggéré d'écrire un texte sur la naissance de la danse, dans la perspective d'un spectacle qu'elle voulait créer. En même temps, j'ai songé à Malkovsky, disciple d'Isadora Duncan, et père fondateur de la danse libre. Sur une plage déserte, en Corse à quatre-vingt-dix ans, dans la nudité de son corps, chaque matin, il saluait en dansant le lever du soleil. Le poème que j'ai écrit à l'intention de Francesca Lattuada cherche à dire cette approximation infinie de l'unité, que la danse nous laisse percevoir lorsqu'elle associe, par la grâce du rythme, l'homme et le cosmos, le corps et l'infini, le temps du désir et l'éternité de l'esprit. Les mains de Terpsichore tendent vers la première lumière leurs doigts de rose comme pour cueillir l'éternelle beauté que la femme apportera à la terre. Il y a peut-être un peu de Keats, là-dedans, et de préraphaélisme. Mon romantisme personnel ne cherche pas à dissimuler ses génies tutélaires.

**R.K. :** Cette femme est aussi fleur, elle dont vous écrivez : « et comme elle se souvient d'avoir été corolle avant d'être femme, elle s'aperçoit qu'elle est nue et son plaisir empourpre son visage ». Ceci nous amène à Flora, « la belle Romaine »...

**C.L.-C. :** La figure de Flora est évoquée pour dire mon goût nostalgique des floraisons et de la végétalité. Il y a là, je crois, une charge d'émotions très archaïques, en tout cas très infantiles, et le fondement d'une rêverie inépuisable – une rêverie cyclique accordée à la suite des saisons, et tout un répertoire de métaphores pour traduire en images de croissance végétale les âges de la vie, les transformations du corps, la beauté des femmes. La plante avec sa fleur à bout de tige, c'est l'archétype de la nudité en ce qu'elle cèle et recèle d'éternellement adorable. Il faudrait évoquer ici le tableau du jeune Rembrandt qui représente la bien-aimée Saskia déguisée en déesse Flore, image de toutes les promesses de vitalité – et à l'autre bout de l'histoire, œuvre du vieux Rembrandt, la bien-aimée Hendrijke dont la nudité rayonne de tous les accomplissements achevés. Printemps de la femme, automne de l'amour, c'est toujours Flora, dans toutes les directions du temps, qui chante et qui enchante.

**R.K. :** Vous déclarez aussi *in fine* : « Tenons-nous dans l'ombre au plus près, frère Villon, les trois roses de l'amante, noire, rouge, blanche, valent tous les poèmes, même si elles ne les remplacent pas. »

**C.L.-C :** Les trois roses de l'amante, au-delà de la métaphore, nous savons bien ce qu'elles désignent : sexe, cœur, esprit. C'est la triade de l'anthropologie platonicienne. Mais dans le poème que vous évoquez, l'adresse à François Villon, le poète des « Dames du temps jadis » est à prendre comme une proposition quelque peu hasardeuse, mais pour moi très assurée. Elle veut dire ceci : l'expérience – expérience concrète, celle qui s'inscrit physiquement dans l'épaisseur de la vie – est plus importante, dans le cœur de l'homme, que tout ce que celui-ci pourrait en dire. Le poème qui s'enracine dans l'expérience et qui l'exprime en une sorte de transcendance de beauté, et si parfaitement beau soit-il, n'épuise aucunement la valeur irremplaçable de ce qui fut vécu. C'est en ce sens que le poète s'apparente au mystique. L'un et l'autre s'efforcent de traduire ce qui fut et demeure une expérience ineffable. En traduisant, ils trahissent inmanquablement. C'est seulement au regard des autres, des lecteurs, des profanes, que le poème resplendit dans toute sa suffisance. Mais pour l'homme d'écriture qui l'a composé sur le fond de ses émotions et intuitions, il n'est que l'ombre de la lumière et quasiment rien. Toutefois, c'est en ce *quasiment* que le poème, à son tour, avère sa valeur irremplaçable. Il est tout ce qui demeure après que la voix s'est éteinte et que la mémoire s'est effacée.

**R.K. :** La dernière de vos riveraines, Mala Lucina, ne laisse pas d'inquiéter, vous lui prêtez aussi des propos qui laissent penser :

« Je ne suis pas un fléau, songe Lucine.

Je ne tue que ceux que j'aime – et pour les protéger.

Je n'accouche des monstres que pour me distraire – comme d'autres écrivent des livres.

Et je ne produis des fous qu'afin de connaître la vérité. »

**C.L.-C :** Lucine était chez les Romains la puissance céleste qui présidait aux accouchements – une déesse lunaire. Un accouchement réussi était l'œuvre de Bona Lucina, la bonne mère Lucine. Si les choses tournaient au pire, il fallait y voir l'intervention de la mauvaise mère, Mala Lucina, dont on retrouve la mention dans les spéculations étymologiques autour du nom de Mélusine laquelle, créature démoniaque, n'enfanta que des fils monstrueux. Dans mon enfance, à

Lyon, j'ai été profondément et durablement impressionné par les exhibitions de monstres dans les fêtes foraines. Leur spectacle me donnait des cauchemars. Je cristallisais autour des monstres réels qu'il m'arrivait de voir des pensées bizarres en rapport, me semble-t-il, avec le développement de mes propres sentiments de culpabilité. Je raisonnais, sans le savoir, comme les gens du Moyen Âge ou comme les primitifs qui associaient la monstruosité et la laideur insoutenable aux opérations des démons et au péché. Les monstres étaient, à mes yeux, la vivante rançon du péché. Lorsque je suis, moi-même, en bon petit chrétien, entré dans la voie du mal, j'éprouvais la très grande angoisse de voir mon corps porter, en quelque façon, les stigmates du péché – déformation physique, altération fonctionnelle, maladie. Les images d'avortons que je découvrais dans des livres de médecine me fascinaient. Quelque chose de cet intérêt morbide est resté en moi. C'est pourquoi les monstres sont très présents dans mes récits. Ils sont donnés comme l'engeance avariée de la mauvaise Lucine. Je les ai salués avec reconnaissance et commisération dans la peinture de Dado, pour ne parler que d'un contemporain que je connais bien. J'ajouterai, pour en finir avec cette question, qu'il m'est arrivé une fois de rêver – un vrai rêve nocturne – que j'étais enceint et que j'accouchais d'un monstre. C'était exactement à l'époque où j'écrivais *Do, l'enfant-pot*, qui est une histoire de monstre (dans le recueil *Des Mères*).

**R. K. :** J'ai retenu, pour la suite de cet entretien, la quatrième de couverture que vous avez signée et la préface de la réédition de *Vendanges* de Charles-Ferdinand Ramuz.

Cette convocation de l'enfance, avec ce paysage (L'enfance du paysage, dites-vous), ces femmes et ces hommes, et jusqu'à la scène d'initiation à l'ivresse qui anticipe pour vous les ivresses d'esprit qui seront celles de l'homme, artiste, penseur, créateur de beauté dans la singularité et l'universalité de son langage, voilà qui vous retient tout particulièrement...

**C.L.-C. :** Je suis loin d'être un lecteur averti de l'œuvre de Ramuz. Le peu que j'en connaissais me retenait par un certain accent de terroir, savamment esthétisé. Mais je n'avais pas eu l'occasion de pousser plus loin mon enquête. En 2002, le président de l'association des Amis de Ramuz, Jean-Louis Pierre, s'est adressé à moi pour obtenir une préface à *Vendanges*. Il reconnaissait, me disait-il, entre ce petit texte de Ramuz et certaines pages que j'avais écrites, sur mon enfance

à la campagne, sur quelques paysages de prédilection de ma jeunesse, une certaine proximité d'expérience et de sentiment. Effectivement, la lecture de *Vendanges* a ravivé en moi de nombreux souvenirs, tout particulièrement la cueillette du raisin, dans une région pas très éloignée du pays vaudois, le Dauphiné dans sa partie proche du Bugey. Je retrouvais dans la mémoire de jeunesse de Ramuz un ensemble d'émotions et une image du monde tout à fait comparables à ce que j'avais connu. Il y a dans les vendanges et dans les rites du pressoir (d'autrefois) une sorte de frisson dionysiaque qui doit remonter à la nuit des temps. Une ivresse diffuse se propage chez tous les acteurs de la scène. Les femmes sont très présentes, très agissantes, et bien près de franchir les tabous. Pour moi comme pour le jeune Ramuz, les vendanges, qui se déroulaient juste avant la rentrée des classes (le fameux 1<sup>er</sup> octobre), avaient une dimension essentiellement festive qui entraînait une surexcitation de tous les sens – et c'était, je crois, à l'insu des acteurs, une certaine survivance du sacré.

Il y a aussi, dans le livre de Ramuz, le rappel d'une expérience qui me touche encore beaucoup aujourd'hui lorsque je la lis, car elle me remémore un espace qui a compté pour moi de façon essentielle dans mon enfance et dont j'ai fait un lieu fantasmatique en de nombreux récits, je veux parler des marais, de la désolation des terres envahies par les eaux dormantes, de la solitude de l'être dans un tel paysage. Ramuz a bien connu cela et il évoque très subtilement les émotions qui le saisissaient lorsque tournant le dos à la fête vendémiaire, il s'enfonçait tout seul dans les franges marécageuses des bords du Rhône, avec, je crois, comme chez moi, un certain poids de culpabilité, mais à peine le laissait-il entendre. Ramuz est un auteur pudique et sain.

**R. K. :** Dans une institution – révolue – dans laquelle nous avons exercé des responsabilités : l'école normale d'instituteurs, nous avons été, me disiez-vous, d'« honnêtes suppôts de la laïcité ». C'est « en ce temps-là » que j'ai découvert, dans un ouvrage intitulé *Variations johanniques* sous votre signature, une contribution inattendue mais pas pour autant – en ce qui me concerne – hétérodoxe : « Celui qui aime connaît Dieu » (première lettre de Jean, chapitre IV, verset 7). Passé les préalables disant que ce n'est pas en théologien (mais vous citez les meilleurs !) que vous vous situez, commencent des pages étonnantes et toujours parlantes au cœur, je dois le dire, pour les partager avec d'autres lecteurs et lectrices encore aujourd'hui qui ont pu les découvrir dans *Proses pour saluer l'Absence*, je n'en dis pas davantage, sauf que

dans ce texte aux allures priées (l'antienne de « Celui qui aime » bel intransitif), vous y évoquez outre l'Amour comme aurait pu le faire un Rousseau d'aujourd'hui, vos dix-sept ans...

**C.L.-C :** Lorsque j'ai écrit ma contribution aux *Variations johanniques* (1989), j'avais renoué depuis une douzaine d'années avec une certaine culture littéraire-spirituelle-chrétienne, avec les récits hagiographiques, les écrits des mystiques et des maîtres de la spiritualité antique et classique. Mon souci n'était pas de faire œuvre de novateur ni de jouer les gourous en marge de l'orthodoxie. Je ne pouvais même pas me considérer honnêtement comme croyant. Mais, en rêveur invétéré – et c'est là que votre allusion à Rousseau me paraît très juste – je cherchais à exprimer un désir démesuré et irréalisable : celui de justifier, par l'éclairage d'une doctrine parfaitement chrétienne, l'aventure de l'amour-passion au sein de mon histoire. Saint Jean a bien écrit « Celui qui aime connaît Dieu ». Mais ses commentateurs ont relativisé la portée de cette affirmation en insistant sur son horizon de pure spiritualité. Ils nous ont appris que l'amour selon saint Jean excluait toute adhésion charnelle, tout investissement du corps et du sexe dans son procès – amour plus platonique que chez Platon, et parfaitement désincarné. Cela, je le savais. Dans mon commentaire sans prétention de la parole de Jean, je ne cherchais pas à éclairer la pensée de l'apôtre, mais seulement à exprimer ma propre aspiration à l'impossible unité de la chair et de l'esprit. J'écrivais dans le prolongement d'un saint Jean qui n'appartenait qu'à moi, comme si sa phrase que j'avais retenue était destinée à moi seul.

Quant à la référence à ma dix-septième année, que vous avez retenue, elle a surtout une valeur symbolique dans l'incessante reconstruction de mon histoire à laquelle je me suis livré dans mes textes d'inspiration autobiographique. Dix-sept, dix-huit ans, c'est ma période de préparation à mon entrée dans la vie religieuse : un âge où je fais le bilan de mon enfance et des premières années de mon adolescence. À dix-huit ans, je me suis retiré du cours ordinaire de la vie, je me suis engagé dans une autre voie. Ce ne pouvait être qu'au prix d'une rupture radicale avec toutes les adhésions du cœur et des sens – jusqu'au moment où, trois ans plus tard, cette superstructure fortement idéaliste s'est effondrée.

**R.K. :** La revue *NU(e)*, que dirige à Nice Béatrice Bonhomme, vous a consacré un numéro (le 27) qui associe à votre nom celui du

photographe Henri Maccheroni. Vous y affirmez : « En notre temps de barbarie montante où nos démocraties récoltent l'ivraie qu'elles ont inconsidérément semée, je regarde comme un réel bonheur et comme le don d'une espérance à la mesure de l'individu, de pouvoir observer avec toute la proximité que dispense l'amitié, le travail d'un artiste engagé, depuis un demi-siècle, dans une démarche hautement humaniste. » Henri Maccheroni est l'auteur de *Deux mille photographies du sexe d'une femme...*

C.L.-C : Mon propos, à travers la citation que vous donnez, implique quelques allusions politiques que je n'ai pas cherché à développer par ailleurs et que je n'aborderai pas ici. Je me contenterai de dire que c'était là ma réaction face à la montée en puissance de la censure et de tous les intégrismes, y compris l'intégrisme laïque.

Devant l'emprise grandissante du politiquement correct et du moralisme d'État, je tenais, dans mon article de la revue *Nu(e)*, à exonérer le travail photographique d'Henri Maccheroni du reproche de représentation pornographique qui lui est couramment adressé et qui fait que l'artiste est pratiquement exclu du système des expositions officielles. J'ai voulu témoigner de l'importance de ces *Deux mille photographies du sexe d'une femme* comme espace de rencontre entre l'approche maccheronienne de l'objet du désir et mon approche d'écrivain engagé dans l'expression de la dimension érotique de l'existence. Avant l'article de *Nu(e)*, j'avais écrit un livre, *Le Chemin des Vanités d'Henri Maccheroni*, dans lequel je situais ma découverte du travail de ce photographe à un moment essentiel de mon questionnement sur le sens de l'éros. Je n'ai pas fini de m'interroger sur cet aspect considérable de l'expérience et Maccheroni, de son côté, n'en a pas fini avec son entreprise de figuration, de réinterprétation et de recréation du sexe de la femme.

R.K. : Le psychanalyste Gérard Bonnet s'est, à plusieurs reprises, intéressé de près à votre œuvre (*Marinus et Marina* pour la question du narcissisme, *L'Âge de Rose* pour certains aspects cliniques, vous m'avez confié qu'il y reviendrait bientôt de manière ample). Dans son ouvrage *Défi à la pudeur*, il revient également sur ce dont nous venons de nous entretenir. Le traducteur d'Otto Rank que vous êtes ne doit pas être indifférent à la psychanalyse, même si vous devez éprouver – peut-être – quelques réticences vis-à-vis d'interprétations par trop “rationalisantes” voire desséchantes...

C.L.-C. : Je suis loin de voir parfaitement clair dans mon rapport à la psychanalyse. Il a évolué au cours de ma propre histoire intellectuelle et aussi avec l'approfondissement de mon expérience de l'écriture. Il est marqué aussi par mon intérêt éclectique ou œcuménique, comme l'on voudra, qui m'a toujours porté, comme à des amours parallèles mais nécessaires, à m'attacher à l'œuvre de Freud, à celle de Jung et à celle de Rank. Cela sur le terrain des théories ou plutôt de la rêverie sur les théories, sans que j'aie été amené à choisir l'une à l'exclusion des autres ! La lecture de Freud m'a permis de comprendre l'importance essentielle des expériences de la petite enfance dans l'histoire de l'être individuel. Jung m'a ouvert aux sources de l'imaginaire par l'approche de l'inconscient collectif et des mythes. Rank m'a éclairé sur la dialectique de la névrose et de la création. Mon intérêt pour la psychanalyse est resté constamment d'ordre théorique, intellectuel. Il ne m'a jamais poussé à la connaissance expérimentale, c'est-à-dire à entrer en analyse. Et du reste, sur le terrain de mes intérêts intellectuels, la psychanalyse a été rapidement marginalisée au profit de l'anthropologie religieuse et de l'histoire de la spiritualité. Je dois plus à Mircea Eliade qu'à Freud, et je ne dis rien d'Henri Bremond dont l'œuvre ne cesse de m'inspirer.

Le paradoxe est que si je suis resté relativement distant par rapport à l'énorme apport culturel que représente la psychanalyse, n'ayant finalement que fort peu de lectures à mon actif dans ce domaine, mes propres livres offrent au regard du psychanalyste une matière plutôt riche à exploiter car elle procède, de ma part, dans la pratique même de l'écriture, d'une grande réceptivité à l'inconscient. La matière du texte est faite de fantasmes, de thèmes obsessionnels, d'images oniriques, de pulsions affectives. Elle met en jeu des conflits structurels éminemment névrotiques mais tels que le recours à l'écriture pour les traduire et leur donner forme s'apparente à la thérapie. C'est là un sens de mon travail que Gérard Bonnet a fortement dégagé. Son prochain livre, *Symptôme et Conversion*, qui doit paraître aux P.U.F. en mai 2004, s'offre en grande partie comme une lecture psychanalytique de *L'Âge de Rose*.

L'approche psychanalytique de mes écrits m'intéresse comme s'il s'agissait des écrits d'un autre. Elle ne me déstabilise pas. Elle ne m'empêche pas de poursuivre mon travail. Lorsque cette marque d'intérêt est le fait d'un ami, je me sens reconnu même si je n'ai pas

vraiment les moyens de me reconnaître dans tous les décours de l'analyse. J'ai beau placer la solitude du moi au sommet de mon échelle de valeurs, je n'ai pas honte d'apprécier les encouragements qui me viennent de lecteurs exigeants et créatifs.

R. K. : Parlons donc de *L'Âge de Rose*, en attendant la parution du livre prochain de Gérard Bonnet, et donc de l'inévitable question de la « mythobiographie ». Dans *L'Homme du texte* vous apportez de savoureuses précisions sur le rôle joué par le dessin délicieusement « kitsch » d'Aubrey Beardsley (p. 142-143). En quoi une telle sainte provoque-t-elle l'imagination de « Claudius *ex utero* » ? Ces femmes qui endurent mille morts pour leur Bien-Aimé (Marie des Vallées, Claudine Moine, Louise du Néant) mais que rencontre aussi la spiritualité contemporaine (Thérèse de Lisieux, Élisabeth de la Trinité, Dina Bellanger) – que vous faites mourir, reconnaissons-le en beauté –, comme vous le dites pour Lydwine de Schiedam, dont vous avez préfacé – avec jubilation, je présume – la réédition, en quoi ces femmes (et j'omets celles du recueil *Transfigurations*) en quoi sont-elles l'indispensable aiguillon de votre création ?

C.L.-C : Votre question me rejoint dans mes retranchements, je veux dire dans une région très obscure de l'imaginaire, autrement dit de l'inconscient. La place du féminin est immense dans mes écrits, aussi bien dans les essais et dans les travaux d'édition que dans les fictions. Je crois même que la femme occupe (presque) tout l'espace du texte, lequel n'est, après tout, que l'écran de projection de l'existence de l'auteur. Dans mes récits, même lorsqu'ils revêtent une apparence de réalité historique, légendaire ou mythique les personnages féminins – sainte Marina, Antoinette Bourignon, Mélusine, Beatabeata, Rose de Lima – renvoient toujours à un archétype de la femme : la Mère, la Vierge, la Prostituée, la Sainte, la Martyre – voire à des combinaisons complexes de ces divers archétypes, tous englobés dans la figure transcendante de la Mère. Ces entités féminines ont ceci de commun qu'elles s'offrent à mon désir – de les connaître, de les posséder par la connaissance et la création – comme de véritables pôles d'identification. Je ne puis ici développer ce sujet qui est au cœur et de mon existence personnelle et de la création par l'écriture. Je dirai seulement que « La Femme du texte » est donnée comme une présence-absence, proche-lointaine, englobante-inaccessible, qui représente, par excellence, l'incarnation du spirituel

dans le corporel. Ainsi les saintes souffrantes et délirantes auxquelles je me suis attaché sont des femmes qui engagent pleinement leur corps dans la quête de la perfection et l'amour de Dieu. Elles l'engagent jusqu'à l'avitissement, jusqu'à l'abjection, jusqu'à la torture établie, à l'épuisement, à l'extinction. L'œuvre de ces femmes dans l'ordre de la sainteté est très physique, charnelle et érotique. Ce sont de magnifiques amantes, fascinantes, autodestructrices, d'une beauté qui n'a pas fini de me ravager. *Ex utero*, dirai-je, Dom Claudius réinvente les rêves qu'il a connus *in utero* lorsqu'il était pleinement et uniquement chose de femme.

**R. K. :** À l'évocation de Louise du néant, Marie des Vallées, Claudine Moine (!), on pourrait penser qu'à l'instar de Pascal Quignard qui annonce volontiers écrire pour être lu en 1640, vous souhaitez l'être pour une époque plus « classique » que l'actuelle. Or, vous déclarez être redevable à Huysmans, Powys, Beckett... Pouvez-vous préciser ? j'ajoute et je partage totalement cela avec Laurent Évrard qui, à Tours, défend, soutient magnifiquement votre œuvre, votre parenté avec Pierre Jean Jouve notamment celui de *Inconscient, spiritualité, catastrophe* et sur lequel la série d'essais de Joë Bousquet, *Lumière, infranchissable pourriture*, apporte, je crois, un éclairage qui vous concerne...

**C. L.-C. :** À dire vrai – et je l'ai écrit naguère à Alain Nadeau qui dans sa revue *Quai Voltaire* manifestait anxieusement son souci de la postérité –, je ne me suis jamais interrogé sur le point de savoir à qui mes livres s'adressaient. Au cours de leur élaboration, ils venaient au-devant d'un être, un seul, dont l'existence jouait comme un ferment. Une fois l'ouvrage achevé, je m'en détache, je l'oublie. Son sort public ne m'intéresse que sur le fond de la relation personnelle que j'entretiens avec mes éditeurs. Je n'attache aucune importance à la critique, c'est peut-être la raison pour laquelle beaucoup de mes livres sont passés complètement inaperçus. La presse m'a fait la grâce de m'ignorer. Je n'en ai été que plus libre d'écrire ce que j'ai écrit, comme ferait un sujet délirant à l'écart de toute blouse blanche. Si mon écriture est classique, je le dois à ma formation intellectuelle que je n'ai jamais eu le loisir ni le goût de remettre en cause. Le plaisir que j'éprouvais à décomposer les longues périodes des auteurs latins m'a amené à en composer à mon tour. Mais la forme imposée par une syntaxe rigoureuse n'exclut aucunement l'émergence d'un fond psychique tour-

menté par la violence de ses contradictions. Cette tension permanente entre la plus parfaite transparence de la langue et la plus profonde ténèbre de la pulsion devrait, je crois, assurer l'universalité du texte, ce qui n'a rien à voir avec ses chances de succès auprès de la critique ou du grand public.

Vous avez cité quelques écrivains qui ont compté pour moi, surtout dans les années de latence qui ont préparé mon engagement dans l'écriture. Mais Huysmans, Beckett, Powys et quelques autres m'ont indiqué des voies de recherche, en quelque sorte une matière d'expérience déjà présente en moi et sur laquelle je devais travailler, à ma façon, dans la solitude de mon rapport aux mots. Ces écrivains ont été mes maîtres de sensibilité, mais ils ne m'ont pas appris à écrire. Quant à Pierre Jean Jouve, je le connais uniquement par ses principales fictions, *Hécate*, *Paulina 1880*, *Vagadu*. Je n'ai pas lu les textes que vous signalez. Mais j'ai retenu quelque chose de la troublante atmosphère qui entoure, chez lui, la célébration de la femme, la conscience du péché, la confluence de la mystique et de l'érotisme. Pierre Jean Jouve m'est très proche même si je l'ai très peu pratiqué.

**R. K. :** Pour conclure notre entretien, acceptez-vous de dire quelques mots de l'écriture en cours ? Les éditions José Corti ont annoncé une nouvelle « mythobiographie ». Il s'agit cette fois de la vie d'un saint, au miroir de laquelle nous vous « découvrons » sans aucun doute avec la même joie – je me permets de le dire, nous vos lecteurs, même au prix de quelques tribulations intérieures, nous sommes infiniment respectés, excusez le « professionnel » – et à chaque fois, vous nous donnez de grandir en humanité. Alors, cette fois, comme disent les Sebourquiaux (habitants de Sebourg), comme l'homme du texte, nous pourrions à la fois « être aux cloches et à la procession » ?

**C.L.-C. :** Mon principal travail en cours est effectivement une mythobiographie, autrement dit une biographie réinventée dans le miroir de fantasmes et d'expériences exemplaires également partagés par le personnage du récit et par le rédacteur du texte. Ici le personnage mi-historique mi-légendaire est saint Druon, patron des bergers dans l'Artois et le Hainaut du XI<sup>e</sup> siècle. Ce Nord de la France qui fut l'espace hanté par Marguerite Porete et par Antoinette Bourignon m'attire irrésistiblement par son absence de relief – à l'image de l'âme laminée par les épreuves, ruinée par les intempérances de l'amour. Mais cette fois, c'est d'un garçon qu'il s'agit. Sa mère étant

morte à sa naissance, il est amené, au cours de son enfance, à se considérer comme son véritable meurtrier. La conscience du matricide lui devient insupportable. Il décide de faire pénitence pour expier sa faute. À douze ans, il s'enfuit du château familial et s'engage comme berger. Beaucoup de révélations lui sont données par le contact avec les bêtes. Les animaux lui apprennent la patience, la résignation, la sensualité. En échange, il leur enseigne le catéchisme qui prépare les agneaux au sacrifice. Cependant comme il est toujours écrasé par le poids de sa culpabilité, il pense que seul le pape peut lui donner l'absolution. Il entreprend une série de pèlerinages à Rome qui occuperont dix années de sa vie, lesquelles sont autant d'années de vagabondage. Mais il ne rencontre jamais le pape. Il décide donc de rentrer au pays et de ne plus bouger. Il se construit un ermitage attenant à l'église du village et mène là, jusqu'à sa mort, vingt ans plus tard, une vie parfaitement immobile et contemplative. Le renoncement le met sur la voie de la réconciliation avec lui-même. Il meurt en état d'extase. Des miracles ont lieu sur sa tombe, à Sebourg, près de Valenciennes.

Tout cela n'est qu'une trame. Entre les fils tendus de la pièce vient se mettre en place toute l'épaisseur substantielle de la mythobiographie – récit d'initiation à l'inconscient.

**Ronald Klapka** est chroniqueur littéraire et responsable du site littéraire Remue.net, fondé par l'écrivain François Bon.



## Oô, MYTHE ET PAYSAGE

Note de Claude Louis-Combet, à propos d'Oô, dont la lecture a été faite par l'auteur lui-même, lors de la rencontre à la Maison de Franche-Comté, Paris, le vendredi 19 mars 2004.

**A**U MUSÉE DES AUGUSTINS DE TOULOUSE, parmi de nombreuses sculptures d'origine gallo-romaine, on peut voir un étonnant bas-relief, représentant une femme entièrement nue, très primitive d'allure, la face inexpressive, les bras très courts, à peine dégagés du tronc. Au bas de son ventre, elle porte une vulve puissante fortement relevée, de l'ouverture de laquelle s'élève un serpent. Le reptile dont la sinuosité a été fort bien rendue par le sculpteur reste engagé par sa partie inférieure dans le sexe de la femme, mais la partie visible de son corps semble ramper comme une liane le long du ventre et de la poitrine; Il a la tête fixée sur le mamelon d'un sein bien développé. Il s'y tient accroché en animal tèteur, lascif et goulu.

Une brève notice nous apprend que cette pierre provient du site d'Oô, dans la Haute-Garonne. Elle a été traditionnellement et chrétiennement interprétée comme une figuration de la luxure, sur le modèle d'Ève, mère du vice et du péché. Le symbole reviendrait à dire que le mal, incarné par le serpent démoniaque, est enfanté par la femme et se nourrit des charmes de la femme – donc, attention, chrétien ! ... Une autre interprétation plus moderne voit dans cette figure la représentation d'un personnage mythique, antérieur au christianisme : un symbole de fécondité, plus exactement de l'éternelle fécondité de la nature féminine. Le serpent, issu de la femme et nourri par elle, exprimerait le caractère cyclique du temps, en relation avec les pratiques agricoles.

Le site d'Oô est un lieu remarquable par son petit lac de montagne alimenté par une superbe cascade, un gave, plus précisément. Il laisse, à travers les photographies que j'ai vues, une impression de mystère, d'intériorité, de recueillement, qui porte à la rêverie. J'ai pensé que la sculpture du musée représentait la déesse du lac. Et j'ai imaginé son histoire, celle d'une naissance virginale et fabuleuse. Il m'a semblé que le serpent incarnait la dimension phallique, inconsciente, de la femme, et que l'on se trouvait donc en face, ici, d'une représentation de la perfection androgyne en même temps que de la fécondité et de l'éternité. J'ai donné au personnage du bas-relief le nom de son lieu d'origine. C'est la jeune fille Oô, amoureuse d'elle-même et fécondée par son âme noire et animale.

*Oô* est publié à Bordeaux par les éditions Shuhumnà, 105, rue du Grand-Maurian. Il est possible de commander ce beau petit livre directement auprès de l'éditeur.

## « LES PETITES FUGUES » 2003 : L'ÉCRITURE DU TEMPS, LE TEMPS DE L'ÉCRITURE



QUE SONT DONC « LES PETITES FUGUES » ?

« Les Petites Fugues » sont un « festival » de littérature contemporaine. Cette manifestation est conçue et organisée chaque année, tout au long de la seconde quinzaine de novembre, par le Centre régional du Livre de Franche-Comté, en partenariat avec une centaine d'acteurs du livre (bibliothèques, librairies, établissements scolaires, théâtres, structures culturelles) mobilisés dans tout le territoire de la région de Franche-Comté.

Axé sur la rencontre (lectures, débats, échanges conviviaux) avec des écrivains contemporains, ce « festival » prend le parti de l'itinérance à travers tout le territoire de la Franche-Comté.

Cette manifestation vise à la promotion de la lecture et à la diffusion de la création littéraire contemporaine, venue de France ou des pays et langues proches de la Franche-Comté (la Suisse des trois ou même quatre langues, l'Allemagne, l'Autriche et l'Italie).

Ainsi « Les Petites Fugues » ? C'est Besançon et toute la Franche-Comté qui sont conviées à vivre des échappées littéraires hors du temps ; c'est là aussi un clin d'œil au film désormais classique du réalisateur suisse, Yves Yersin.

Chaque année un thème sert de fil conducteur aux nombreuses rencontres programmées :

- en 2002, les écrivains et poètes de Suisse romande ont été convoqués autour de l'« ici et de l'ailleurs » ;
- en 2003, ce fut le thème du Temps : « l'Écriture du Temps, le Temps de l'Écriture ».

D'ailleurs, chaque édition à venir des « Petites Fugues » sera désormais convoquée sur la question du Temps, selon une déclinaison chaque année différente. Ainsi en novembre 2004, le thème retenu est : « Le Temps, la Nuit ».

Durant les quinze derniers jours de novembre, une vingtaine d'écrivains invités – romanciers, prosateurs et poètes – sont conviés à sillonner toute la région de Franche-Comté, selon une « feuille de route » individuelle, pour de multiples rencontres avec le public. Il s'agit d'aller à la rencontre des publics, et notamment de ceux qui se trouvent les plus éloignés des grands pôles culturels. En journée, chaque auteur rend visite à des collégiens ou à des lycéens au sein des établissements scolaires ; et en soirée, chacun des écrivains invités est appelé à rencontrer le public, pour un moment de lecture, de débat et d'échange convivial, dans une bibliothèque municipale, une librairie, un théâtre, une structure culturelle ou encore un hôpital.

Dans chaque lieu d'accueil, la rencontre avec l'écrivain est préparée en amont avec les acteurs locaux pleinement mobilisés. Afin d'aider ces derniers, des journées de formation gratuite leur sont proposées par le C.R.L.F.C.

C'est au total entre quatre-vingts et cent rencontres qui se déroulent un peu partout au cours de cette quinzaine de novembre.

En outre, Besançon accueille des temps forts des « Petites Fugues » : moments de rencontres collectives, réunissant l'ensemble des écrivains invités, pour des lectures et des discussions autour du thème proposé. Ces rencontres ouvertes à un public élargi se sont déroulées à l'université de Franche-Comté (salon Péclin) et au Centre de linguistique appliquée, en 2002, et au musée du Temps, en 2003. Enfin, ce festival itinérant fait quelques petites incursions en dehors du territoire régional : à Paris, à la Maison de Franche-Comté, en Suisse, dans des bibliothèques, ou encore en Allemagne au Centre culturel français de Fribourg-en-Brisgau, ville jumelée avec Besançon.

« Les Petites Fugues » touchent ainsi un public nombreux et diversifié : habitants de zones rurales ou bien citadins, amateurs

de littérature ou lecteurs occasionnels, jeunes scolarisés, adultes ou retraités, enfin acteurs professionnels ou bénévoles du Livre, en position d'être relais, médiateurs dans l'accès du public à la création contemporaine.

Les écrivains invités sont choisis pour la qualité et l'originalité de leur œuvre ; tous ont fait paraître des livres publiés chez des éditeurs prestigieux – petits ou grands (Gallimard, Minuit, Le Seuil, Verticales, Actes Sud, Zoé, Métropolis, Bernard Campiche, Verdier, La Chambre d'écho, etc.).

### **2003, au fil du Temps...**

« Les Petites Fugues 2003 » ont donc été placées sous le signe du Temps : « *L'Écriture du Temps, le Temps de l'Écriture* ».

Les écrivains invités, en lien avec le thème, appartiennent à trois langues et sont issus de trois pays : ils sont francophones (France, Suisse romande), germanophones (Allemagne, Suisse alémanique), italophones (Tessin). Les auteurs étrangers ont plusieurs de leurs livres publiés en traduction française.

Il s'agit de : Danielle Auby, Pierre Autin-Grenier, Dominique Barbéris, Jean-Luc Benoziglio, Olivier Bleys, Jean-Pierre Bregnard, Thorsten Becker, Nicole Caligaris, Bernard Comment, Claude Delarue, Corinne Desarzens, Christian Garcin, Marie Gaulis, Jean-Paul Goux, Michel Layaz, Alberto Nessi, Giovanni Orelli, J.-B. Pontalis, Olivier Rolin, Philippe Raullet, Catherine Safonoff, Zafer Senocak, Peter Weber, ainsi que Madeleine Lafaurie et Luc Gwiazdzinski.

Enfin, Dominique Viart a animé toute une journée de formation portant sur la thématique « la littérature contemporaine et le Temps » ; cette journée s'adressait à tous les acteurs mobilisés dans l'accueil des rencontres, elle s'est déroulée le 9 septembre 2003.

Une autre journée portant sur les écrivains suisses invités a été organisée le 30 septembre 2003, avec la participation d'Ivan Faron. Le temps constitue une formidable question qui hante la littérature contemporaine. De surcroît, le temps mesuré, le temps de

l'horlogerie, correspond à une activité traditionnelle majeure de la Franche-Comté et de la Suisse. D'ailleurs, Besançon ne se donne-t-elle pas comme la « Capitale du Temps » ?

En guise de clin d'œil, « Les Petites Fugues » 2003 auront débuté le jour du 90<sup>e</sup> anniversaire de la publication par Proust *Du côté de chez Swann*, qui inaugure *À la Recherche du temps perdu*... Or, avec Proust, la question du Temps va devenir une thématique majeure de la littérature contemporaine.

*Verrières* rend compte ici des journées qui se sont déroulées au musée du Temps, les 21, 22 et 28 novembre 2003, ainsi que du séminaire de formation de Dominique Viart (la journée animée par Ivan Faron, consistant surtout en un travail sur des extraits de livres, n'a pu faire l'objet d'une restitution écrite).

Lors des rencontres du musée du Temps, chaque écrivain présent a été convié à présenter, à travers un bref exposé, préparé et lu ou improvisé, sa propre approche du Temps dans son travail d'écrivain, qu'il s'agisse de son travail sur la langue ou bien des thèmes abordés dans ses livres. Situées dans un cadre de rencontres non académiques, ces différentes interventions, dont *Verrières* donne à lire les traces écrites, ne se voulaient surtout pas professorales, mais au contraire résolument subjectives, partielles, fragmentaires, elliptiques...

La réflexion proposée par chaque écrivain a pu s'inspirer du questionnement suivant qui avait été soumis à tous au préalable.

La création littéraire ne consiste-t-elle pas à interroger, à se laisser interroger par ce rapport au temps bouleversé qui marque notre monde contemporain, et auquel chaque sujet se trouve inévitablement confronté ? Nous ne croyons plus aux vertus d'un temps linéaire, vecteur de l'idée de progrès, et porté par la promesse d'un « avenir radieux ». Dès lors, est-il encore possible de concevoir le roman, à partir d'un fil narratif linéaire, mettant en mouvement des personnages déterminés par un passé, un présent et un futur ?

À travers sa subjectivité revendiquée, l'écrivain n'est-il pas appelé très

souvent à interroger ce qui semble être le « sans avenir » du monde ? Aussi, n'est-ce pas le seul présent, qui s'offre à l'inspiration de l'écrivain ? Écrire reviendrait alors à vouloir saisir les « formes du présent » – ce présent intemporel, fait notamment de moments suspendus, flottants, déconnectés du passé et de toute tension vers l'avenir – moments du quotidien intime, ou bien inscrits dans le monde social (ainsi l'actualité des faits divers).

Ensuite, face à la conscience qu'une cassure radicale s'opère (s'est opérée) avec le passé, et que nous sommes confrontés à une perte inéluctable – qu'il s'agisse de l'histoire intime ou de la « Grande Histoire » –, ne faut-il pas alors s'efforcer de réinventer, ressusciter un passé, en s'appuyant sur le travail de la mémoire, fût-elle nécessairement fragmentaire, reconstitutive, et en s'aidant ici ou là de traces du passé (photographies, objets, journaux, etc.) ?

Comme l'écrit Jean-Claude Milner, « Chez Proust, le Temps, lieu de la perte, devient lieu du retrouver », grâce précisément au temps de l'écriture. Cette réflexion n'est-elle pas extensible à toute la littérature contemporaine, à chacun d'entre vous ?

Enfin, le travail même de l'écrivain, le temps de l'écriture comme durée patiente, n'offre-t-il pas l'expérience d'une temporalité, très singulière, échappant ou même résistant au monde moderne ? Ce « pas de côté », en dehors de toute contemporanéité, n'est-il pas la condition nécessaire de la création ?

Et dans le même temps, le mouvement même du récit ne constitue-t-il un temps singulier, par quoi la langue se dote d'un sujet propre – l'écrivain ?

Ces quelques réflexions liminaires, proposées aux écrivains, n'indiquaient bien sûr que des pistes possibles, susceptibles ou non de susciter quelque écho en regard du propre travail d'écriture engagé par chacun.

*Excepté celui de Dominique Viart, les différents textes qui suivent proviennent donc des interventions orales des écrivains, à l'occasion des rencontres des 21, 22 et 28 novembre 2003 au musée du Temps à Besançon. Deux exceptions toutefois : les textes d'Olivier Rolin et du photographe Philippe Bertin, absents ces deux jours-là, et qui sont l'écho – respectivement – de la rencontre-lecture au Centre Dramatique National de Besançon (Nouveau Théâtre) et de la soirée de la Maison des jeunes et de la culture de Dole. Il manque enfin les textes de Danielle Auby, Pierre Autin-Grenier, Arnsfreid Astel, Thorsten Becker, Luc Gwiazdziaski, Zafer Senocak et Peter Weber – et ce, pour diverses raisons : soit que l'auteur ait jugé non publiable une intervention orale de circonstance, soit qu'une défaillance technique n'ait pas permis de conserver la trace sonore d'une intervention improvisée sans support écrit, soit enfin que la barrière linguistique ait constitué une difficulté non résolue. Précisons enfin que le texte de Madeleine Lafaurie constitue la présentation d'un ouvrage collectif : Le Temps du vivant.*

Sauf indication contraire, le titre de chaque contribution est de la rédaction.

## LA LITTÉRATURE CONTEMPORAINE INQUIÈTE DE SON TEMPS<sup>1</sup>

Dominique Viart

**C**OMME LA PEINTURE OU LA SCULPTURE sont des arts de l'espace, la littérature est un art du temps. Tout récit, tout poème suppose une durée de lecture ou de profération. Et scande le temps de diverses façons : lente ou accélérée, fragmentée ou linéaire... Des philosophes, comme Paul Ricœur (*Temps et Récit*) se sont penchés sur ce rapport très particulier de la littérature et de la matière temporelle. Mais cette relation connaît aussi un autre visage : la littérature ne se contente pas d'habiter le temps, de le modeler selon son propre rythme ; elle en construit aussi des représentations. Miroir particulièrement efficace des mentalités d'une période historique, elle donne toujours une image de son temps et des préoccupations qui l'animent. Les historiens souvent y puisent informations et matériaux. Produit d'une culture et d'une société, la littérature est ainsi le « reflet », selon le terme employé par la pensée marxiste, des conditions socio-économiques de son époque.

Faute de pouvoir traiter de tous ces aspects à la fois, mon propos se concentrera sur l'aspect qui me paraît aujourd'hui le plus singulier et que l'on pourrait appeler l'« incrédule téléologique ». Depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle en effet la société se projette vers l'avant, convaincue de construire un avenir meilleur. L'Humanisme a fondé cette foi dans le progrès à laquelle le Modernisme a donné son élan technologique et la Modernité sa dimension esthétique. Mais le XX<sup>e</sup> siècle et les sombres événements historiques qui l'ont marqué jettent le doute sur une possible amélioration du monde. L'avenir s'apprehende désormais avec

1. Le texte que l'on va lire résulte de la transcription et réécriture de l'intervention orale de Dominique Viart, présentée à Besançon le 9 septembre 2003 lors du séminaire de formation préparatoire aux « Petites Fugues 2003 » ce texte conserve donc son caractère parlé ; il n'a pas été rédigé par l'auteur qui l'a simplement revu sur le fond.

inquiétude. Les individus se réfugient dans un présent vécu au jour le jour ou cherchent dans le passé à comprendre comment ils en sont « arrivés là ». La littérature est le lieu où de telles interrogations se manifestent le plus nettement, au point de modifier sensiblement la forme et le contenu des œuvres qui paraissent.

## I. UN NOUVEAU RAPPORT AU TEMPS

### La crise de l'idée de progrès

Symptomatique me paraît à cet égard l'extrait suivant, emprunté à *L'Embarquement* de Christian Garcin (Gallimard, 2003, p. 13-14) :

« Or, parcourant ce jour-là le très sérieux supplément du *Monde*, il a vécu la même sensation que quinze années plus tôt en lisant le fantasiste fac-similé de *Libération* : la sensation de se trouver face à un canular futuriste, la vision d'un monde finissant, écartelé entre la sanglante barbarie des conflits locaux, la toute-puissance des lobbies financiers liés à la drogue et aux diverses mafias, le désarroi des masses de plus en plus coupées des centres de décision, et surtout les menaces plus floues, indistinctes, touchant à la nature même de l'être humain, générées par les progrès de la génétique et des biotechnologies. La certitude, en somme, que le futur avait pris possession du présent. Un article traitait du traité du sommet de Gênes où le club de nantis arrogants des chefs du G8 s'était réuni comme dans un blockhaus, « à l'abri de murailles militaires coupés du peuple en colère », un autre évoquait les risques conjoints de la triple mutation d'Internet, de la mondialisation et du clonage et avait pour titre « L'Homme en voie de disparaître ? », un troisième mentionnait que des chercheurs japonais avaient créé un nouveau cerveau, et indiquait d'ailleurs qu'en ce domaine la science semblait relever de la science-fiction, un quatrième titrait « le bonheur est dans le centre commercial », un cinquième traitait des « athlètes génétiquement modifiés », etc.

C'est incroyable, avait-il dit le soir même à Marie, les visions les plus pessimistes d'il y a vingt ans sont devenues réalités, le futur semble déborder le présent, la science-fiction est devenue la norme. Tout va trop vite, la technologie progresse à la même vitesse démesurée que

la violence, le consumérisme et le mépris de l'individu, personne n'est plus capable de limiter la frontière entre l'animal et l'humain d'un côté, l'humain et la machine de l'autre, cela m'opprime terriblement ! Marie avait souri et rétorqué que malheureusement ce n'était pas neuf, qu'on pouvait depuis longtemps trouver matière à cette sorte d'angoisse, ou de désespoir, en lisant Philip K. Dick, George Orwell ou Aldous Huxley. À la fois *Blade Runner*, *Big Brother* et *Le Meilleur des mondes*, c'est bien ce qui se précise un peu plus chaque jour, non ? avait-elle dit comme sans y penser, comme si cela ne la concernait pas vraiment. Eh oui, le futur est devenu présent – mais le problème avec le futur, avait-elle ajouté ironique, c'est justement qu'il n'arrête pas de devenir présent. Puis elle l'avait embrassé.

Thomas n'avait rien répondu, et s'était contenté de sourire aussi. Cependant le fait même que, comme l'avait dit Marie, cela ne soit « pas bien neuf » ne le rassurait pas vraiment. Tout ne semblait plus relever à présent que de l'ordre du déjà-vu, ou bien de l'impensable, quand ce n'était pas les deux à la fois. Et puis, avait-il pensé, le problème n'était évidemment pas que le futur, même catastrophiste, devienne présent. C'était plutôt que le présent, avant même d'être vécu comme un présent, soit instantanément semblable à la pire image qu'on se formait du futur. »

Les formules présentes dans ce texte, celles d'« un monde finissant », de « désarroi des masses », de « menace du flou », ou encore d'« homme en voie de disparaître » augurent d'un monde privé d'avenir. Sans doute faut-il toutefois faire ici une différence entre le « futur » et l'« avenir ». Le futur désigne les avancées scientifiques, et cette sorte d'emballement de la technologie : c'est, à certains égards, ce qui nous dépasse, nous déborde, nous entraîne. L'avenir en revanche serait plutôt ce que nous choisissons pour demain, donc les projets : la maîtrise que nous prétendons exercer sur notre vie et notre existence, et notre capacité à l'améliorer.

Lorsqu'on soutient que le monde n'a plus d'avenir, c'est une façon de dire qu'il n'existe pas de projet positif pour les temps à venir. Et de signaler une sorte de dérélliction, de défection de toutes les perspectives humaines. La société subit l'emballement technologique, mais ne

construit pas de véritable programme d'amélioration du modèle social ; si bien que le futur nous apparaît sous un aspect catastrophiste, comme si les pires prédictions de la science-fiction étaient en train de réaliser.

On peut associer cette inquiétude de « fin du monde » à une idée qui circulait il y a quelques années sur la « fin » de l'histoire (Fukuyama). Cette expression prétendait justement signifier que la société en était arrivée à un stade où elle ne pouvait plus changer. Cela ne veut pas dire que la technologie ne continue pas de progresser, mais que les structures fondamentales du monde, elles, sont définitivement installées, nous enlevant par là toute possibilité d'évolution, et ce, bien que d'autres modes de développement puissent – ou auraient pu être – envisagés.

L'expression de « désarroi des masses », quant à elle, renvoie à des gens perdus, souvent accablés, voire passifs, habités par l'impression d'avoir perdu toute possibilité d'agir sur le temps et sur l'avenir. Nous pouvons l'associer au phénomène de défection envers les grands mouvements politiques, idéologiques, syndicaux... fortement étudié par différents penseurs des sciences humaines, comme Krzysztof Pomian qui, dans la revue *Le Débat*, traite en 1980 de « La crise de l'avenir ». Depuis, d'autres ont poursuivi ce constat, parmi lesquels le philosophe Georges Canguilhem qui évoque, dans la *Revue de métaphysique et de morale*, « La décadence de l'idée de progrès ». Un livre récent – et tout à fait passionnant – de Pierre-André Taguieff s'intitule quant à lui *L'Effacement de l'avenir*, alors qu'Alain Finkielkraut annonce, en 1987, *La Défaite de la pensée*.

Toutes ces réflexions soutiennent que notre temps a rompu avec le grand mouvement dans lequel la civilisation occidentale s'était installée depuis les Lumières, lequel pouvait élaborer des discours positifs sur l'avenir du monde. Au-delà des différences politiques une conviction commune attestait de l'avancée vers un avenir que l'on construisait avec maîtrise. C'est cette sorte de foi dans les lendemains que l'on appelle, en utilisant un terme d'origine religieuse, « téléologie » : projection dans un avenir que nous tentons de réaliser. De fait, notre civilisation a longtemps vécu sur des systèmes dits « téléologiques » se

projetant dans l'avenir, qu'il s'agisse d'accéder au salut ou de travailler à de meilleures conditions d'existence.

La très ancienne téléologie chrétienne, véhiculant les idées de Rédemption et de Salut, fut remplacée à l'époque des Lumières par d'autres formes de discours, se développant souvent en opposition à elle, plus idéologiques ou politiques, qui adoptent un point de vue libéral capitaliste – comme en témoigne la formule « enrichissez-vous », employée par Guizot au XIX<sup>e</sup> siècle – ou social voire marxiste qui promet un avenir radieux aux lendemains qui chantent.

Cependant, le XX<sup>e</sup> siècle a infligé historiquement à l'Humanisme des démentis insurmontables : deux guerres mondiales et leurs millions de morts, la destruction systématique de l'homme dans la Shoah ou d'autres grands génocides. Ces événements ont provoqué une crise de l'Humanisme comme foi dans le progrès : toutes les idéologies qui nous promettaient des avenir meilleurs se sont effondrées dans les tranchées de la première guerre mondiale, sous la bombe atomique ou dans les camps d'Auschwitz. Elles sont devenues caduques, comme le montre le philosophe Jean-François Lyotard dans son ouvrage intitulé *La Condition Post-moderne*. Les discours humanistes, qu'il nomme « métarécits de légitimation » parce qu'ils s'apparentent à des récits sur lesquels nous fondons nos entreprises, semblent avoir désormais perdu tout validité et même toute légitimité. Nous ne croyons plus dans notre capacité à inventer nos lendemains.

### L'esthétique déconcertée

Ce phénomène s'est répandu massivement dans toute la société ; si bien qu'on peut transposer ce qui s'est passé globalement dans le monde à ce qui affecte la littérature dite « moderne ». Née au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, la modernité littéraire se proposait d'inventer une langue et des formes nouvelles, de faire du « neuf ». Ce projet s'est radicalisé avec les entreprises d'avant-garde, les grands mouvements littéraires qui se donnaient comme nom « Futurisme », « Dadaïsme », « Surréalisme », dont les manifestes étaient eux-mêmes autant de projections dans l'avenir. Les textes, on s'en souvient, s'écrivaient au futur, André Breton déclarant par exemple : « La beauté sera convulsive ou ne sera pas ».

Or, la littérature d'aujourd'hui n'a plus guère de manifestes à proposer. Elle ne croit plus dans le geste de la promulgation. Et les rares écrivains qui s'y essaient encore ne font que réitérer des formules anciennes. On ne se tourne désormais plus vers l'avenir qu'en reproduisant le passé. La littérature contemporaine s'est dépossédée de tout projet d'avenir. L'écrivain Pascal Quignard déclarait dans un article de la revue *Le Débat* : « Nous avons besoin de cesser de rationaliser, de cesser d'ordonner ceci, de cesser de s'interdire cela. [...] Ce dont nous avons besoin, c'est d'une *déprogrammation de la littérature* » (je souligne).

Un tel bouleversement du rapport au temps a concouru au succès de la notion de « postmodernité », développée voici quelques années. L'idée selon laquelle nous sommes sortis de la modernité – laquelle se donnait un programme qui restera finalement inachevé –, suppose que nous nous situions dans une après-modernité. Non pas que le projet moderne se soit concrétisé mais il est devenu caduc et ne nous concerne plus. D'où toute une littérature du désenchantement, animée par un sentiment de mé-croyance, de mécréance. Nous ne *croyons* plus à toutes ces grandes œuvres qui nous ont précédés et lorsque nous essayons de renouer avec ce qu'elles ont été, c'est à chaque fois de façon un peu amère et nostalgique, avec le sentiment que de telles œuvres ne sont désormais plus possibles. Un exemple en est donné avec le « néo-lyrisme » qui consiste non pas à promouvoir quelque chose de neuf mais à renouer avec des élans anciens que l'on tente de revivifier, en espérant les prolonger.

Jean-Michel Maulpoix, un des poètes les plus représentatifs de ce courant, avait d'abord défini le lyrisme comme « expansion de l'exclamation ». Il le décrit aujourd'hui dans son ouvrage *Du lyrisme* comme une forme « critique » :

« Le lyrisme aujourd'hui est critique en ce qu'il exprime un état critique du sujet, interroge la capacité proprement articulatoire du langage, lie étroitement le désir à sa défaite, la postulation à l'insatisfaction, et inscrit l'interrogation au voisinage de l'exclamation. Il constitue un espace de quête, d'interpellation, et de questionnement, faute de pouvoir continuer à se définir comme puissance de célébration. »

Cette formulation décrit implicitement notre époque comme celle d'une déception, d'un désagrément : le lyrisme qui devrait être un acte d'énergie, d'expression de soi, devient le lieu d'une désillusion.

De l'autre côté du champ littéraire, parmi les gens qui essaient de maintenir actif le flambeau de la modernité et des avant-gardes, un poète un peu provocateur, Christian Prigent, se trouve lui-même obligé de redéfinir la notion de « modernité » :

« J'appelle ici modernité ce qui érode l'assurance des savoirs d'époque, défait le confort formel et propose moins du sens qu'une inquiétude sur les conditions même de production d'un sens communément partageable. »

La modernité qui était une puissance d'affirmation est elle-même une inquiétude en puissance. Tout se renverse dans une épreuve de négativité du sens.

Cette incapacité générale à se projeter dans l'avenir, ces formes diverses et parfois contradictoires de nostalgie conduisent la littérature à s'immerger dans un pur présent en favorisant toute une thématique du quotidien ou à renouer avec un passé dont on a gardé les traces en mémoire. C'est ce que nous verrons en étudiant cursivement quelques textes parmi les plus représentatifs de la période. Mais avant d'y venir, je voudrais donner idée des représentations actuelles du « futur » induites par la situation que je viens de brosser à grands traits. Non pas en interrogeant des œuvres de science-fiction, qui relèvent d'un genre de littérature spécifique, avec ses lois propres, mais en étudiant quelques-unes des figurations de l'avenir dans la littérature générale.

### **Un monde sans avenir, un futur sans emploi**

Nous nous éprouvons donc comme dans un monde sans avenir, privé de ses lendemains. Aussi le futur que la littérature contemporaine donne à voir est-il singulièrement inquiétant. J'ai choisi deux écrivains pour illustrer cela : Nicole Caligaris et Antoine Volodine.

Volodine est un auteur qui a commencé par écrire des romans de science-fiction, ou du moins des romans publiés dans une collection de science-fiction (collection « présence du futur », chez Denoël). Ces

romans présentaient des univers extrêmement malsains, des mondes où régnaient la barbarie, la torture, les camps de concentration. Passant ensuite aux éditions de Minuit, il publie notamment *Lisbonne, dernière marge*, ouvrage qui évoque la dissolution des groupes militants d'extrême-gauche. Depuis, aux éditions Gallimard puis au Seuil, il publie une littérature très étrange, faite de textes dits « post-exotiques » ; terme qui ne signifie rien en soi mais contribue à la confusion des catégories aussi bien temporelles que spatiales, car « l'exotique » n'est pas une catégorie temporelle, c'est un critère géographique. Antoine Volodine, qui invente le terme, ne le définit pas même s'il en parle avec un ton très sérieux (les critiques et les journalistes se sont eux déjà saisis de cette catégorie comme si elle expliquait tout).

Il faut dire que l'auteur aime à cultiver un certain mystère : il s'invente notamment une origine slave qui est pour lui une sorte d'aïeux originel. Ce monde de nulle part imprègne la figuration du futur telle qu'elle apparaît dans ses livres – l'incipit des *Anges mineurs* (*Les Anges mineurs*, Seuil, 1999, p. 7) parle notamment de « progression vers le rien » –, un monde où les valeurs ne sont pas stabilisées : « J'appelle narrats de brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être, mais aussi où ceux que j'aime peuvent se reposer un instant, avant de reprendre leur progression vers le rien ». Dans une confusion des catégories, « mémoire et réalité », « imaginaire et souvenir », son œuvre instaure une atmosphère d'égarement, d'errance. Il a le sens du paradoxe verbal, par exemple lorsqu'il emploie l'expression, « une errance dans laquelle on s'arrête » : qu'est-ce en effet qu'une errance sinon quelque chose qui ne s'arrête pas ? Volodine installe, à l'intérieur même du langage, une sorte de dysfonctionnement qui dit l'égarement. Les univers qu'il évoque seraient ceux de notre monde futur : tout a été détruit, il ne reste rien et l'homme y est comme perdu, comme s'il vivait un temps apocalyptique ou post-apocalyptique.

Le texte suivant est extrait des *Anges mineurs* (p. 9-10). C'est le monologue d'un narrateur appelé Enzo Mardirossian, qui ouvre le livre : on y voit se manifester la négativité d'un temps apocalyptique.

« Inutile de se cacher la réalité. Je ne réagis plus comme avant. Maintenant, je pleure mal. Quelque chose a changé en moi autant qu'ailleurs. Les rues se sont vidées, il n'y a presque plus personne dans les villes, et encore moins dans les campagnes, les forêts. Le ciel s'est éclairci, mais il reste terne. La peste des grands charniers a été lavée par plusieurs années de vent ininterrompu. Certains spectacles m'affligent encore. D'autres, non. Certaines morts. D'autres, non. J'ai l'air d'être au bord du sanglot, mais rien ne vient.

Il faut que j'aille chez le régleur de larmes.

Les soirs de tristesse, je me replie devant un morceau de fenêtre. Le miroir est imparfait, il me renvoie une image assombrie qu'un peu de saumure trouble encore. Je nettoie la vitre, mes yeux. Je vois ma tête, cette boule approximative, ce masque que la survie a rendu carton-  
neux, avec une houppe de cheveux qui a survécu, elle aussi, on se demande pourquoi. Je ne supporte plus guère de me regarder en face. Alors je me tourne vers des détails qui se situent dans le noir de la chambre : les meubles, le fauteuil sur quoi j'ai passé l'après-midi à attendre en songeant à toi, la valise qui me sert d'armoire, les sacs qui pendent au mur, les bougies. »

Nous sommes bien ici dans un temps post-historique évoqué avec un mélange de *pathos* et d'indifférence. Il faut comprendre ce type d'écriture dans la perspective que nous avons dressée : c'est parce que tout le reste est vide, tellement défait, qu'on n'arrive plus à y croire, qu'il ne reste plus que des objets complètement anodins et sans valeur. Le texte propose un creusement de l'insignifiant pour montrer l'insignifiance du monde.

« On reconnaît les étendues de débris où, pendant un temps, des gens ont essayé de cultiver des plantes. Les seigles ont dégénéré. Les pommiers fleurissent tous les trois ans. Ils donnent des pommes grises. » (*Id.*, p. 10.)

Les images de l'avenir – ici la métonymie des pommes – sont des images « grises », comme détruites par avance.

L'autre texte que je propose, illustrant exactement le même phénomène, est de Nicole Caligaris, un extrait de *La Scie patriotique*, paru

en 1997. Encore une fois, c'est une histoire qui se situe dans un temps inconnu et dans un lieu complètement indéterminé. C'est du reste le cas pour la plupart de ces ouvrages, car l'avenir est devenu *insituable* et quasiment *innommable*. Il s'agit à vrai dire plus d'un « hors-temps », comme si l'avenir avait été à ce point effacé qu'il n'en portait même plus le nom. Dans le « hors-temps » de *La Scie patriotique*, « l'ultime compagnie » a été abandonnée, car elle se trouve trop loin du front. Elle a donc perdu sa nature militaire. Les soldats n'ont plus rien à manger, ils ne trouvent plus leurs ennemis. Ils errent lamentablement. La compagnie se défait, se révolte contre elle-même, s'autodétruit. Elle rencontre à un moment une jeune fille qui semble muette et qui servira dès lors à la fois de mascotte et de souffre-douleur aux soldats, avant d'être finalement abandonnée à son tour.

Vers la fin du livre, un passage fait écho au propos de Volodine :

« Quand on tombait, c'était tout seul. On ne se relevait pas. Certains avaient la dernière force de pousser un appel. On ne se retournait pas. Défoncer le bois à la traque des rats, des fils de pourriture. La forêt était devenue leur domaine. Y courir jusqu'au dernier cran avant le volet noir. À peu près en ordre derrière le chef. Étriper ça, cette gangrène en fuite qui voudrait se fixer partout. Voilà leur cause. Leurs orbites étaient noires. Leurs mâchoires tellement serrées qu'elles n'ouvriraient plus. Ils ne cédaient pas. Ils avaient la cadence. À perpétuité. Septime Sévère avec eux à l'avant-garde des combats. Broyer la teigne là dans l'œuf. Au fond de sa forêt douillette. Là où elle engraisse, là où elle croît. Là où elle fait son ordure, tapie en attendant son heure. Tourner jusqu'au filet noir. La forêt serrée sur leur chasse. Le gibier quelque part pas loin. Septime Sévère devant, emporté par des hans et des tours de scie. » (*La Scie patriotique*, p.97-98.)

Dans cette compagnie dont le chef a été égoïste avec une scie, on relève une vindicte portée contre autrui, qui est en fait une pure vindicte discursive, car finalement, on ne rencontre jamais le moindre ennemi. Aussi, moins les soldats le rencontrent, plus ils le recherchent, plus ils le traquent, car c'est là leur seule raison d'être, en tant que soldats. Et faute de trouver un objet à leur combat, ils retournent la violence contre eux-mêmes. La haine se motive d'elle-même.

« Le gros du bataillon sans tête était composé de soldats terreux, leur rang effiloché sur des dizaines de mètres, claudicants, plus de forces, les lèvres craquelées, la peau comme de la neige et la respiration sifflante. Hilaire ne parlait plus. Personne ne parlait plus. C'étaient de drôles de fantômes en train de courir la forêt, maudit manège. Tournez, tournez, soldats de la dernière. Fantassins de bois, immobiles et en marche. Pourris d'infections, à peine debout. Soldats sans commandement, sans combat. Ils avaient abandonné l'aumônier, abandonné la mascotte en terre, pauvre petite, elle avait dû geler. Pas un d'entre eux pour relever la tête. Ils n'osaient plus se regarder. Est-ce qu'ils avaient tiré une seule fois depuis le début de la partie ? Ils n'avaient même pas su trouver les lignes du feu. Et ils avaient perdu leur capitaine. Ils étaient plus bas que rien. Enfoncés plus loin qu'eux sous le zéro, il n'y avait que les cloportes roulés dans le terreau des bois, invisibles. C'est ainsi qu'ils allaient crever, à la queue leu leu, sans avoir tué personne. Des avortons de la guerre, pas des soldats. Ils ne pouvaient plus mettre un pied devant l'autre sans trembler comme une feuille. Tout leur corps défaillant. » (*La Scie patriotique*, p. 98-99.)

Dans cet univers de défection, on ne trouve jamais les mots « avenir » ni « futur », mais, à l'inverse, le mot « perpétuité », comme si le futur ne pouvait apparaître que sous les traits d'une condamnation...

## 2. LES FORMES DU PRÉSENT

### Le présent intemporel des « petits bonheurs »

S'il n'y a plus d'avenir qui mérite que l'on s'engage pour lui, que l'on engage le présent dans la préparation des lendemains, on vit dans une sorte de temps sans emploi, sans plus rien à investir. Nombre de phénomènes sociaux viennent corroborer ce constat. Le sociologue Gilles Lipovetsky (*L'Ère du vide*) avait bien étudié ce phénomène, en décrivant le refuge qu'est alors l'individualisme : puisqu'il n'y a plus d'avenir, il n'y a plus de projet collectif ; le monde nous a abandonnés, nous ne nous mêlons plus du monde. L'absence de projets sociaux installe chacun dans une vie qui, faute de mieux, se veut la plus confortable possible.

Certains écrivains soucieux de préserver ou de retrouver les « petits

bonheurs » de la vie quotidienne se retranchent, comme Christian Bobin ou Philippe Delerm, dans les plaisirs de l'instant, faute sans doute de pouvoir envisager d'incertains bonheurs futurs. Cette littérature de nostalgie se consacre à ce que le présent peut conserver du passé. Et le présent lui-même finit même par devenir décevant par rapport aux petits bonheurs d'autrefois. Je n'insisterai pas sur des livres au ton parfois un peu mièvre par excès de simplicité et de célébration. Mon choix se porte vers un autre auteur, sans doute plus intéressant, qui pratique ce genre d'écriture sans en être dupe. Pierre Autin-Grenier donne comme titre à l'un de ses livres cette réflexion où perce une certaine ironie envers soi-même : *Toute une vie bien ratée* (éd. L'Arpenteur / Gallimard, 1997).

L'extrait ci-dessous est emprunté au chapitre intitulé « Les bégonias de Nasbinals, Thomas Bernhard et les écureuils » (p. 52-53) :

« Je veux dire : voilà tout à fait une journée assez ordinaire au cours de laquelle il va falloir se montrer avide de vivre, avide des gens et des choses ; seulement parce que nous sommes nés, que nous allons mourir et qu'entre les deux il n'existe pas d'autre solution qu'être un minimum combatif et utopiste. Je vais donc essayer de faire comme ça : trouver quelques petites ficelles pour parvenir en relative bonne forme à l'apéro du soir et je vous tiendrai ultérieurement au courant de l'évolution possible de toutes ces sortes de choses vers un monde meilleur. »

L'avidité, on le voit, n'est plus une pulsion mais tout au contraire, un effort. Le but est de trouver toutes les petites « ficelles » qui permettront de se motiver tout au long de la journée.

« En fait, ne soyons pas menteur, j'ai fait encore ce jour-là ce que toujours je fais lorsque je m'interroge trop fort sur le sens de l'existence et que je n'ai nul salami de Milan à me mettre sous la dent : je saute dans l'automobile et fonce comme un fou vers Nasbinals [...] juste en face de la petite porte marquée « ÉCOLE » en blanc sur une plaque émaillée bleue, je retrouve toujours avec bonheur au cœur de la belle saison les bégonias de Madame Souchon, renommée bien au-delà du canton pour l'excellence de sa charcuterie mais que je vénère, moi,

pour ses bégonias. De ses rebords de fenêtres donnant sur la route qui mène à Saint-Urcize, éclatent et débordent les plus beaux bégonias du monde. Ce sont des bégonias extraordinaires, bien plus que tout autres, qui offrent, je ne sais pourquoi, la particularité, dès que je les vois, d'aussitôt me rendre optimiste et heureux de vivre. [...] Bien sûr, quand tous les salamis sont de sortie et qu'on n'a plus assez de gazole dans le réservoir de la Renault pour courir à Nasbinals, on peut à la rigueur imaginer d'autres expédients pour échapper à la mouise et retrouver de justes raisons de vivre ; mais je tiens que la plupart du temps c'est alors se lancer dans l'aléatoire. [...] D'autres gens, pour affirmer leur foi en l'avenir, se dissipent un temps dans les affaires, l'or et l'argent ; ils se mettent de la brillantine dans les cheveux et s'en vont faire les coqs au Palais-Brongniart. Infailliblement cela les conduit au fiasco, bien sûr, parce qu'ils n'ont pas encore saisi que, depuis deux ou trois jours, le règne de la bourgeoisie est fini et que la Bourse est en flammes. En fait, en dehors des bégonias de Nasbinals, il y a peu de chose pour redonner sens à l'existence. » (*Id.*, p. 53-55.)

Ce passage-clé de toute la littérature des petits bonheurs, démasque les motivations sous-jacentes d'une telle production littéraire : sous la recherche euphorique des « épiphanies » de l'instant se dissimule une inquiétude quant au sens de l'existence. C'est une littérature affrontée à l'ennui qui cherche constamment à masquer l'ennui ; « il y a peu de chose pour redonner sens à l'existence ». On remarque en outre que cette littérature se nourrit d'un sentiment de « l'autrefois », comme le montre de façon emblématique l'expression « la petite porte marquée « ÉCOLE » en blanc sur une plaque émaillée bleue ». Hélas, l'expérience du bonheur n'est pas reproductible à l'infini car la sensation s'érousse, tombe dans la reproduction, la commémoration ; nous ne sommes plus dans la première saveur : « la sensation est ce qui s'évapore ». Les choses ne sont jamais plus comme avant : le passé aussi s'éloigne, ce dont témoignent des titres comme *Jours anciens* du même Pierre Autin-Grenier ou *Le Temps des Dieux* de Dominique Barbéris, qui essaie de faire revivre les sensations d'enfance.

En se réfugiant dans l'instant, ces textes cherchent à s'affranchir du temps, comme pour se prémunir de son écoulement. Une autre carac-

téristique de cette littérature est en effet qu'elle fait l'économie de toute histoire : il ne se passe rien. Elle demeure dans la contemplation extatique des traces du temps passé que le présent préserve mal. Lorsqu'on est ainsi réfugié dans l'instant, on demeure donc dans un « suspens », dans une sorte d'abstraction du temps, dans une espèce d'intemporalité, comme si on était retranché du monde. D'où la difficulté à construire une littérature narrative, laquelle suppose une projection de soi et implique de dessiner une évolution, d'inscrire l'action dans une chronologie : dans toute « histoire », il y a un début, des actes, qui aboutissent à un résultat, lequel, même s'il est sanctionné par un échec, vaut par l'effort tenté et pour l'expérience qu'il induit. Notre temps, qui ne croit plus dans les grands destins, ni dans l'accomplissement de soi, hérite en outre de la galerie d'anti-héros que les années cinquante nous ont légués avec les personnages de Camus (*L'Étranger*), de Bove, de Calet, de Guérin ou de Beckett.

### Un romanesque du dérisoire

Enfin, avons-nous encore une histoire ? C'est ce que semble se demander un autre ensemble d'écrivains, qui tentent de retrouver le romanesque dans l'insignifiance du monde présent. La critique négative de la presse littéraire se plaint souvent qu'il n'y ait plus en France de grande construction romanesque, comme continuent d'en produire les littératures sud-américaine, africaine ou anglo-saxonne. Il est vrai qu'il n'est plus vraiment question de cela. Il faut dire que les années soixante et soixante-dix, et leurs attaques sévères contre les structures traditionnelles du roman ont été beaucoup plus radicales chez nous que dans ces pays. Aussi n'existe-t-il plus aujourd'hui qu'un romanesque minimal, dérisoire, propre à une période elle-même dérisoire. Les grands personnages ne font plus rêver et ce sont plutôt des personnages anodins, nos semblables, que proposent les romans de ces romanciers que l'on a appelés « impassibles » : Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly, Christian Oster, Patrick Deville.

Mais le désir de récit demeure. Ces écrivains sont habités par une pulsion narrative qui s'affronte à un lourd héritage : comment écrire encore après Beckett, après la déconstruction du personnage et le

soupçon envers tous les grands édifices romanesques ? Ils ont conscience qu'il n'y a plus rien, aujourd'hui, à raconter. Leur goût du romanesque se replie alors sur un quotidien banal. Ils répondent au dérisoire de l'existence par une dérision de l'écriture, en jouant et rejouant avec le motif jusqu'à ce qu'il devienne parfois très drôle. Par exemple, Christian Oster, qui, au début de son roman intitulé *Dans le train*, propose une N-ième version de la rencontre amoureuse :

« Un jour, sur un quai, un homme de taille moyenne tenait à la main un sac très lourd. Cet homme, c'était moi, mais ce n'était pas mon sac. C'était celui d'une femme. Et ce sac était lourd parce qu'il contenait des livres.

C'est elle qui me l'avait dit. Ça avait été notre premier contact. Elle peinait, sur le quai de la gare, haussant l'épaule du côté où elle portait. [...] C'est son sac qui m'a d'abord fait mal. Elle ne le posait pas. Alors qu'elle se tenait immobile, sur le quai, face à la voie. Elle ne voulait peut-être pas en salir le fond. Ça ne me semblait pas une raison suffisante pour souffrir.

Mon problème, tout de suite, a été de savoir si je devais lui suggérer de le lui porter, son sac, ou, plus rationnellement, plus économiquement, du point de vue de l'effort – aussi bien du mien que du sien –, de l'amener à consentir à ce qu'elle le posât. La seconde solution manquait à tout le moins de panache, voire de galanterie. La première, comparativement à la seconde, manquait de cette évidente nécessité sans laquelle aborder une femme, pour un homme, trahit la préméditation.

Or, rien n'était prémédité, dans mon attitude, j'avais tout de suite éprouvé le besoin de soulager cette femme.

Je m'étais approché d'elle. Elle avait dû me voir, je pense. Mais je n'avais pas croisé son regard. Je m'étais mis, tout en tournant autour de la question de savoir quelle proposition je devais lui faire, pour la soulager, à tourner autour d'elle, cette femme, effectuant des cercles concentriques qui m'en rapprochaient sans m'amener franchement à son contact. Comme elle se tenait à distance de la voie, j'avais assez d'espace pour ça. Et en même temps, elle me voyait, maintenant, elle voyait bien que je lui tournais autour. J'ai eu vite peur d'une ambiguïté, dans son esprit, et je me suis permis de l'aborder. Je lui ai proposé de

lui prendre son sac, arguant qu'il me semblait trop lourd. [...] »  
 (*Dans le train*, Minuit, 2002, p. 7-9.)

L'imagination romanesque est devenue une peau de chagrin. Le propos se réduit ici aux circonvolutions de la pensée du narrateur (si bien qu'il se prête mal à l'adaptation romanesque : *la Femme de chambre* du même Oster, portée à l'écran, est moins drôle, malgré le talent de l'acteur Jean-Pierre Bacri, faute de faire entendre cette voix intérieure, que seule une voix *off* pouvait restituer). C'est que l'histoire elle-même se résume à très peu de chose. Tout ne tient que par la virtuosité du style, par l'ironie et par l'humour, que des romans comme ceux de Jean-Philippe Toussaint (*L'Appareil photo*, *La Télévision*) savent faire fonctionner à merveille. Tous les grands motifs romanesques : la rencontre amoureuse, le départ vers l'aventure, etc, sont là, mais ils sont ramenés à une sorte de caricature d'eux-mêmes. Le mouvement des *Impassibles*, si l'on retient cette formule diffusée par leur éditeur Jérôme Lindon (tous sont publiés chez Minuit), fait montre d'un romanesque qui n'est pas dénué d'un certain sens de la dérision et affiche ainsi, comme par défaut, son goût du roman.

### La contestation du présent

Une autre approche du présent est beaucoup plus incisive et corrosive : *Les Particules élémentaires* de Michel Houellebecq constituent sans doute un des grands livres des dix dernières années (hélas sans lendemain, si l'on en juge par l'ouvrage plus complaisant qui l'a suivi). On voit réapparaître avec ce livre une fonction critique que la littérature avait un peu oubliée depuis les années trente-cinquante, période d'une littérature engagée, où dominaient les œuvres de Malraux, Aragon, Sartre... Pour comprendre ce retour de la fonction critique, il faut se souvenir de ce que furent les décennies précédentes.

Pendant les années dites du « Nouveau Roman » (1953-1980), la littérature prend ses distances avec l'engagement pour plusieurs raisons. Premièrement, afin de ne pas inféoder la littérature à des discours politiques ou idéologiques qui seraient extérieurs à elle : la littérature est un art à finalité esthétique et non l'illustration d'un projet politi-

que. Deuxièmement, parce que la littérature engagée et militante promet des œuvres assez médiocres, liées à des conceptions politiques souvent assez primaires, qui la cantonnent dans l'illustration, comme ce fut le cas du réalisme socialiste. Troisièmement, la littérature narrative subit l'effet d'une réflexion plus élaborée, le *structuralisme*, fondé sur la linguistique dont il retient la leçon selon laquelle le langage ne présente jamais les choses elles-mêmes. Pour les structuralistes, le monde réel est en effet un « référent » extérieur au livre. Le réel excède le verbe, échappe au mot qui ne peut le convoquer. Le seul espace de travail accordé aux écrivains est celui du langage, mais ils ne peuvent prétendre agir par le verbe littéraire sur le corps social. Peu à peu, des écrivains se sont donc mis à travailler à l'intérieur du langage, en expérimentant celui-ci. Ils ont pratiqué une sorte d'exploration verbale, formelle, de plus en plus compliquée (les écrivains des années soixante-dix n'étaient qu'assez peu lus par le grand public), si bien que tout ce courant avant-gardiste et exploratoire s'est peu à peu effondré faute de rencontrer des échos.

Le début des années quatre-vingt connaît en revanche une redistribution des enjeux de la littérature. Les écrivains ne se satisfont plus de la seule exploration du domaine linguistique et des formes littéraires : ils veulent à nouveau traiter des grandes questions humaines et sociales. Un exemple en serait le retour de la notion de « sujet ». Durant les années soixante-dix, on ne parlait guère de « sujet » : la notion de « structure » l'avait remplacé. L'inconscient était perçu comme une structure, au même titre que le langage, et le sujet ne constituait quant à lui qu'une fonction sociale. On ne traitait donc plus de l'individu en tant que tel. Peu à peu, les écrivains y reviennent : les grands auteurs de l'époque s'intéressent à nouveau à l'écriture autobiographique comme Marguerite Duras dans *L'Amant*, Nathalie Sarraute dans *Enfance* ou Philippe Sollers dans *Femmes*.

Le terme retenu pour désigner ces entreprises qui ne sacrifient pas aux formes traditionnelles de l'autobiographie mais tentent d'innover à leur façon est celui d'« autofiction ». Emprunté à Serge Doubrovsky, le terme désigne une autobiographie où le sujet ne se décrit pas tel qu'il est véritablement selon un impossible point de vue objectif, mais

tel qu'il se pense, s'imagine, se rêve, tel aussi que le travail analytique du verbe lui permet de se dire. L'autofiction doubrovskienne repose en grande partie sur les acquis de la psychanalyse. Jacques Lacan écrit dans ses essais que : « Tout sujet s'appréhende dans une ligne de fiction ». Chacun élabore une représentation de lui-même. L'autofiction consiste à mettre sur le papier cette petite histoire de soi.

Nous avons donc affaire à toute une nouvelle génération d'écrivains qui s'intéressent à nouveau au sujet et au réel (que l'on pense par exemple à Annie Ernaux). Il n'y avait plus de livres littéraires sur la réalité sociale ni professionnelle des individus. Il ne s'agit certes pas d'en revenir au réalisme d'autrefois mais d'entreprendre un profond renouvellement de ces questions. Or, dès lors que l'on écrit sur le réel, on tient, ne serait-ce qu'implicitement, un discours sur son état. Il ne s'agit pas de revenir à l'engagement selon les modèles sartrien ou malrussien, qui illustraient par la littérature des conflits de pensées. Mais de donner à voir, à comprendre et à évaluer l'état du monde, sans pour autant se référer à de grands systèmes. Il s'agit donc plus d'une littérature *critique* que d'une littérature *engagée*.

*Les Particules élémentaires* est un livre qui parle du présent, de notre temps ; son originalité est de le faire à partir d'un point de vue emprunté au futur. Nous ne sommes pas loin des ouvrages que nous évoquions plus haut, Volodine ou Caligaris, sauf que c'est le présent qui est envisagé depuis un futur qui en a fini avec lui. Le narrateur parle aussi de notre époque comme d'une fin de la civilisation actuelle. Le livre développe une sorte de critique de notre temps comme de celui où se sont défaits tous les liens sociaux, sous la puissance écartelante du désir. Notre urgence est d'atteindre le plaisir, surtout sexuel, et cela est cause de nos frustrations, de nos égoïsmes, de nos malheurs.

Pour le faire mieux percevoir, Houellebecq met en œuvre une écriture de la frustration : des scènes sexuelles se préparent mais, finalement, ne se réalisent pas ou ne sont pas décrites ; les scènes sentimentales ne sont jamais racontées jusqu'à bout. Cette quête effrénée aurait engendré une perte de hiérarchie des valeurs et des autorités, des systèmes de référence. Seule la science, qui

permet de basculer dans un autre mode de gestion des pulsions et des désirs en régulant permet d'échapper à cette civilisation finissante. Un des deux personnages principaux du livre, un inventeur bio-généticien, a découvert les particules élémentaires qui régissent notre fonctionnement vital, nos désirs et humeurs. Dès lors, il suffit de les activer par des processus chimiques pour atteindre au plaisir. Cette découverte change définitivement notre modèle de relations humaines et fait basculer le monde dans une nouvelle ère.

Il ne s'agit pas de faire l'apologie du scientisme, mais de mettre à profit la distance du scientifique pour élaborer la critique du monde contemporain. Ce faisant, Houellebecq retrouve le naturalisme de Zola, c'est-à-dire un autre scientisme. Zola, explique dans *Le Roman naturaliste* que son propos est d'écrire une littérature fondée sur la médecine de Claude Bernard. Le naturalisme de Zola met ainsi le doigt sur les tares de son époque, comme la misère, la pauvreté, l'alcoolisme et les inscrit sous le signe de l'hérédité. Houellebecq fait la même chose et revendique ce modèle ; aussi, on peut dire qu'il est le naturaliste de notre temps, sauf que l'hérédité et l'alcoolisme ont été remplacés par la défection des liens sociaux et la pression exacerbée du désir.

Le passage suivant évoque cette frustration et impose sa conviction qu'on est dans une période de mutation totale :

« L'été 76 fut probablement la période la plus atroce de sa vie ; il venait d'avoir vingt ans. La chaleur était caniculaire, même les nuits n'apportaient aucune fraîcheur ; de ce point de vue, l'été 76 devait rester historique. Les jeunes filles portaient des robes courtes et transparentes, que la sueur collait à leur peau. Il marcha des journées entières, les yeux exorbités par le désir. Il se relevait la nuit, traversait Paris à pied, s'arrêtait aux terrasses des cafés, guettait devant l'entrée des discothèques. Il ne savait pas danser. Il bandait en permanence. Il avait l'impression d'avoir entre les jambes un bout de viande suintant et putréfié, dévoré par les vers. À plusieurs reprises il essaya de parler à des jeunes filles dans la rue, n'obtint en réponse que des humiliations. La nuit, il se regardait dans la glace. Ses cheveux collés à son crâne par la sueur commençaient à se dégarnir sur le devant ; les plus de son ventre se voyaient sous la chemisette. Il commença à

fréquenter les sex-shops et les peep-shows, sans obtenir d'autre résultat qu'une exacerbation de ses souffrances. Pour la première fois, il eut recours à la prostitution.

Un basculement subtil et définitif s'était produit dans la société occidentale en 1974-1975, se dit Bruno. Il était allongé sur la pente herbeuse du canal ; son blouson de toile, roulé sous la tête, lui servait d'oreiller. Il arracha une touffe d'herbe, éprouva sa rugosité humide. Ces mêmes années où il tentait sans succès d'accéder à la vie, les sociétés occidentales basculaient vers quelque chose de sombre. En cet été 76, il était déjà évident que tout cela allait très mal finir. La violence physique, manifestation la plus parfaite de l'individuation, allait réapparaître en Occident à la suite du désir. » (*Les Particules élémentaires*, p. 191-192 de l'édition originale, Flammarion, 1998.)

Emblématique de l'obsession du désir, du sordide et de la frustration dans lesquels cette obsession plonge l'individu, cette critique n'est pas très éloignée de celle que présentent au même moment des penseurs qui s'en prennent à la « pensée 68 », comme Luc Ferry ou Alain Finkielkraut.

D'aucuns considèrent l'œuvre de Houellebecq comme assez désagréable voire nauséabonde, car elle paraît glisser parfois du côté de la pensée eugéniste. Une grande difficulté avec ce type d'ouvrage est qu'on ne sait jamais si l'auteur prend à son compte ce qui est écrit dans le livre, ou s'il pousse à ses limites un raisonnement possible, comme Faulkner le faisait avec le personnage de Jason dans *le Bruit et la Fureur*, d'où une certaine ambiguïté. Pour beaucoup d'autres écrivains cependant, les interventions publiques permettent de savoir à quoi s'en tenir. Mais avec Houellebecq, ce n'est jamais clair : il joue lui-même le rôle de l'ambivalence, de l'ambiguïté et maintient cette ambiguïté dans ses interventions médiatiques. Ce jeu est très nouveau du point de vue de la critique de l'événement. Dans l'engagement de Sartre, Aragon, ou même Malraux, une stabilité du lieu d'où l'on parle, clairement identifiable, était toujours préservée, à partir de laquelle on pouvait évaluer les propos tenus dans leurs œuvres romanesques par tel ou tel personnage. Alors qu'on ne parvient pas à savoir si Houellebecq adhère ou non à la position parfois extrémiste de ses livres.

### Le fait social

Les choses sont plus claires avec un autre groupe d'auteurs qui proposent également une approche du monde présent. Il s'agit ici de tenir à nouveau un discours sur le monde, de redonner à la littérature cette vocation à se prononcer sur l'état du monde, à l'exemple de Leslie Kaplan (depuis *L'Excès l'usine*), de François Bon, de Laurent Mauvignier ou de Danièle Sallenave... La grande question de notre époque est de savoir comment réussir à parler de réel sans tomber dans le réalisme, car le réalisme, ce n'est pas le réel, mais une *conception du réel*. Le grand courant réaliste construit en effet une représentation du réel au lieu de manifester ce qu'il est vraiment. Le réalisme sature la représentation du réel de tous les signes qui le rendent évident et crée de toutes pièces une image emblématique de la réalité. Mais on ne peut parler du réel de manière purement objective, on ne peut parler que des relations sensibles, sensuelles, sensibles qu'on entretient avec lui. Les nouvelles formes d'écriture du réel cherchent ainsi à le dire de l'intérieur et privilégient un travail de la voix, un « dire » du monde.

Le texte de François Bon que j'ai choisi appartient à cet ensemble. La plupart des romans de cet écrivain sont monologués : des fragments de parole, tenus par tel ou tel personnage, sont juxtaposés les uns aux autres pour montrer comment les gens « habitent le monde ». Ce système de paroles juxtaposées révèle que chacun est enfermé dans son univers singulier et qu'il ne parvient pas à échanger avec autrui. Dans un second temps, il est apparu à l'écrivain que ces paroles devaient être portées sur le devant de la scène ; voire proférées en public. Aussi invente-t-il un « dispositif » susceptible de les accueillir : un théâtre mais transformé en tribune, où chaque personnage viendrait clamer ce qu'il porte au profond de lui-même. Dans *Impatience*, ce « dispositif noir » est comme un espace de réversion de ce qui est enfoui : ce moment où l'on va lever le voile sur les paroles intimes jamais prononcées, jamais proférées, des uns et des autres.

« Et le troisième vient au-devant et dit :  
Voici le dit de l'ordre social :

Dire la misère de celui qui dit à un autre : fais ceci,  
 Dire la misère de celui qui signe un imprimé et dit : il aura ceci,  
 misère de celui qui tourne le dos pendant que ceux qui lui obéissent  
 s'en vont à tous autres que lui ne commande pas, parce qu'il ne le  
 pourrait pas, les yeux dans les yeux,  
 Misère de ceux qui exhument traces et fatras et cautions et contrôles,  
 Misère de ceux qui protègent leur niche en tenant l'autre à distance  
 et disent : tu arrêteras là, où mon ordre commence,  
 Misère de ceux qui acceptent et se cantonnent, de ceux qui plient et  
 ceux qui ne parlent que derrière le dos, et ceux qui se vengent en  
 riant mais font quand même,  
 Misère de toute violence hors de soi-même exercée. » (*Impatience*,  
 Minuit, p. 44-45.)

La syntaxe de ce texte étonnant est défaite, désorganisée, ce qui peut rendre les livres de François Bon parfois difficiles d'accès. Mais cette syntaxe montre ainsi à quel point notre monde est défait et combien il ne peut se dire dans une rhétorique bien ordonnée, bien soignée. Peut-être est-ce là d'ailleurs le grand défaut et finalement le grand échec de la littérature populiste, cette littérature des petites gens, qui essayait de dire leur désarroi mais l'exprimait dans une syntaxe scrupuleusement apprise à l'école. La belle langue produisait un effet de décalage, parlant de choses originellement plus désagréables, et réduisait celles-ci à de purs moments de pittoresque.

Le désagrément de la vie, au contraire, François Bon le retrouve dans le désagrément de la langue. Ce n'est du reste pas toujours le cas dans l'exemple ci-dessus, car cet écrit finit par être poétique, à cause de la vocalisation implicite du texte qui se nourrit volontiers des versets bibliques ou des tragédies antiques que François Bon a beaucoup lus. Cette forme d'écriture puise en effet dans l'archaïsme comme dans la modernité la plus forte, celle de Rimbaud ou Artaud, dont les invectives sont aussi très présentes. L'écriture du réel s'est ainsi faite paradoxale : au lieu d'essayer de décrire la réalité, l'écrivain va chercher une langue très littéraire – qu'il s'agisse de celle d'Artaud ou celle de la Bible –, comme si celle-ci permettait de mieux voir le réel, de mieux restituer sa violence, de manifester la puissance de déchirement et de misère qui le traverse.

### Le fait divers

La littérature contemporaine se rend aussi très attentive aux faits divers. On se souvient sans doute de l'intérêt que les écrivains du XIX<sup>e</sup> siècle portaient à ces micro-événements sociaux, susceptibles de féconder leur imagination romanesque. Car, le fait divers inspire la littérature depuis très longtemps : que l'on songe à Flaubert, *Madame Bovary*, à Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, ou, plus près de nous à François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*. Notre temps s'en saisit mais d'une façon assez radicalement différente. François Bon a écrit un roman qui s'appelle *Un fait divers*, Danièle Sallenave a publié *Viol*. On peut aussi mentionner *L'Adversaire* de Carrère, inspiré par l'affaire Romand, du nom de cet homme qui se fit passer, des années durant, pour médecin, y compris aux yeux de sa propre famille, qu'il a assassinée lorsque le mensonge ne pouvait plus être tenu. Ou *Roberto Zucco*, de B.-M. Koltès, écrit à partir de la cavale meurtrière de Roberto Succo. Ou encore *Mariage mixte* de Marc Weitzmann, où l'affaire Turquin devient le prétexte à une réflexion sur l'impact des questions de la judéité chez tout un chacun, etc.

Chacun de ces textes s'inspire d'un fait réel. Mais il ne s'agit jamais de raconter les choses, il ne s'agit pas d'en faire un roman : il s'agit de se confronter aux questions soulevées par tel ou tel événement, de réfléchir à ce que cet événement remet en question dans un univers social trop policé, aux pulsions qu'il révèle, enfouies peut-être en chacun de nous. Ces moments où l'on échappe au cours normal de l'existence laissent apparaître des béances, comme à travers une espèce de vertige. Dans cette littérature narrative, on ne retient pas du fait divers son côté « extraordinaire », comme on le faisait au siècle passé, mais sa capacité à montrer le versant caché du monde « ordinaire ». Le fait divers nous révèle à nous-mêmes, nous remet en question. Il fissure le vernis social sous lequel nous cachons nos pulsions, nos malaises, nos incertitudes. Aussi ces textes ne sont-ils que faiblement narratifs : place est faite surtout aux méditations, réflexions, témoignages, etc. des personnages et du narrateur qui s'interrogent eux-mêmes au miroir de l'événement.

Il existe donc bien toute une production littéraire particulièrement

attentive au présent. Je n'ai parlé ici que de celle qui en mène la critique : il faudrait aussi en évoquer une autre qui joue avec les modes et les usages de notre temps. Je ne le fais pas car elle est souvent de moindre intérêt littéraire, moins écrite, moins soucieuse de sa forme. Elle se contente de rémunérer ou de moquer nos travers, qu'il s'agisse de mondanité (J. Levy), de publicité (Beigbeder) ou de sexualité (Despentes, Angot). Ces livres-là sont des livres de saison, qu'une autre saison littéraire vient effacer et dont il ne reste rien. Une littérature plus exigeante se fait ailleurs, qui peine parfois à trouver son lectorat, mais le trouve plus sûrement, et avec fidélité.

### 3. LE REGARD-AMONT

Cette littérature exigeante est aussi tournée vers le passé, auquel je viens maintenant. L'importance de cette catégorie du temps est beaucoup plus substantielle dans la littérature contemporaine que celle du futur et du présent dont nous avons parlé précédemment. On le sentait déjà avec la littérature des « petits bonheurs » : l'écrivain engagé dans cette voie éprouve une sorte de nostalgie du passé et ses bonheurs sont en général de l'ordre de la commémoration, des souvenirs de l'enfance. De même, le romanesque de la dérision joue avec des motifs anciennement véhiculés par héritage littéraire, qu'il s'agisse de rencontres amoureuses, du sentiment de l'aventure, de roman d'éducation... tous ces grands sujets de la littérature depuis les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Mais l'intérêt pour le passé est plus net encore chez des écrivains qui vouent leur œuvre à en creuser la mémoire. Je songe notamment à ceux qui interrogent notre monde avec en tête cette question : comment en est-on arrivé là ? Qu'est-ce qui fait que notre présent est aussi défait, désarmant ? Quel est l'héritage qui pèse sur lui ?

#### La fin du monde rural

Les deux tendances - nostalgique ou interrogative - se retrouvent à propos du monde rural. Une littérature en célèbre la rudesse et les vraies valeurs. On la retrouve notamment dans une certaine production livresque liée au terroir, ou dans ce qu'on a appelé « l'école de Brive ». Une autre littérature, moins immédiate, cherche à compren-

dre les usages du passé, à mesurer leur impact sur les générations présentes qui s'en sont éloignées :

« J'appartiens, par toute mon enfance, à la dernière génération de cette humanité qu'on pourrait globalement qualifier d'indigène ; en ce qu'elle fut à la fois d'humeur et d'un lien. Les expériences fondatrices, je les ai faites dans un coin perdu de la Gaule chevelue, parmi les vestiges de la société agraire », écrit Pierre Bergounioux, né à Brive mais sans rapport avec l'« école » que je viens de mentionner. Il ne s'agit pas pour lui de célébrer un âge d'or perdu mais de montrer ce qu'était ce temps : un âge âpre, difficile, contraignant, celui des destins impossibles, des projets avortés. L'un de ses romans, *Miette*, présente ainsi une femme qui cherche à s'émanciper de la condition paysanne de sa famille en poursuivant des études, jusqu'à devenir une brillante mathématicienne, invitée à enseigner aux États-Unis. Mais son père l'en empêche : on ne quitte pas la terre de ses aïeux.

Pierre Bergounioux s'interroge aussi sur ce qu'il est advenu de ce monde rural et il a conscience qu'une période de notre civilisation a pris fin. Cette civilisation était construite sur une permanence des rites et des rythmes de la vie rurale : tout était pareil, la terre se travaillait toujours et partout de la même façon. Depuis les années 60, l'apparition de la mécanisation et de l'industrialisation du monde agricole a entraîné la disparition de l'univers rural que l'on connaissait autrefois. Ce qui a disparu en même temps, c'est ce temps toujours semblable à lui-même. Dans *Le Chevron*, paru en 1996, Pierre Bergounioux précise avec humour :

« Je daterais assez volontiers la fin du monde de 1962, du mois de janvier, du 16 de ce mois, parce que c'est le centenaire du dépôt de brevet dans lequel l'ingénieur Alphonse Beau de Rochas a décrit la transformation en énergie mécanique de l'énergie thermique libérée par l'inflammation en vase clos d'un mélange carburé. Il a suffi d'un trou borgne, de quelques accessoires et d'une goutte de pétrole pour abolir la vie précaire dont les hauteurs corréziennes étaient le siège. »

L'industrialisation est entrée dans les campagnes et a brutalement accéléré l'Histoire, en bouleversant les modes de vie. Déplacés, les

références, les valeurs, les rites, sont devenus autres. Voici un passage de *Miette* qui rend aussi compte de ce phénomène :

« Ce fut décidément pour ces hommes et ces femmes (...) un passage mouvementé qui les conduisit de l'éternité au temps : ils n'avaient le temps de se retourner, de considérer tout ce qui à cet instant se passait à grand bruit en ce lieu où ils vivaient et mouraient et renaissaient depuis le fond des âges, identiques à eux-mêmes, inchangés, tels que la terre, les choses, sans interruption, les avaient requis (p. 132)».

Le texte manifeste une fracture sourde, profonde. Ce n'est pas un chant du monde à la manière de Giono ou de Pagnol ; Pierre Bergounioux montre bien que ce monde-là est un monde de contraintes, de désirs inaboutis, de *réquisition*, de déterminismes imposés par l'usage ou par les rituels sociaux, mais, tout contraignant qu'il soit, il fournissait des repères. L'évolution contemporaine de la vie rurale subit la perte de ces repères et provoque la désocialisation de ceux qui, dans la génération précédente, furent des références. L'image du vieux sage, du vieux paysan, est aujourd'hui devenue caduque. C'est celle d'un inadapté du monde contemporain.

### La fin du monde industriel

Dans un autre registre, urbain et industriel cette fois, François Bon mesure la même fracture, notamment dans un livre intitulé *Temps machine*, où le « temps machine » désigne celui de l'âge de l'usine triomphante. Cet âge est lui aussi en train de devenir caduc : on est entré dans une société postindustrielle, (c'est à partir de ce terme avancé par le sociologue Daniel Bell que sera forgé celui de « post-modernité »). La société apparue depuis la révolution industrielle de la fin des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles est en train de basculer. Toutes les grandes entreprises industrielles – mines, sidérurgie, métallurgie, verreries, textiles... – disparaissent. Dans *Temps machine*, François Bon essaie de rendre compte de cette disparition, allant jusqu'à évoquer le « grand poème lyrique » qu'était cet univers laborieux.

Son évocation met en évidence une double identité de l'usine : à la fois lieu du travail bien fait, de la maîtrise que l'homme pouvait se donner

sur les matériaux, et, en même temps, lieu de résistance à l'exploitation capitaliste, à travers les rassemblements des ouvriers conscients de défendre leur identité sociale. La fin de l'ère industrielle a laissé bon nombre de déshérités au bord du chemin, doublement déshérités : sans travail, sans identité. C'est aussi à ces gens que Pierre Bourdieu et son équipe donnent la parole dans *La Misère du monde* :

« Avec les usines, c'est leur raison d'être qui a disparu et cette disparition a laissé un vide immense et pas seulement dans le paysage. » (Pierre Bourdieu, *La Misère du monde*, Seuil, 1993, p. 14.)

Toutes les compétences que l'individu avait acquises sont désormais dépassées.

François Bon, rassemble ainsi dans *Paysage fer* une série de notations prises lors d'un voyage plusieurs fois répété en train entre Paris et Nancy. Son texte donne à voir l'arrière des maisons, les choses abandonnées, les déchets industriels, les vieilles machines oubliées dans les champs. S'offre alors la vision d'un arrière du monde, tant d'un point de vue spatial que temporel : c'est ce que le monde contemporain a laissé derrière lui. Aucune histoire dans ce livre, aucun personnage, juste un inventaire de tout ce qui est visible, abandonné, et le désarroi que cela provoque. Les objets bruts que ce texte mentionne permettent de se relier à ce que fut le passé, à sa difficulté, son exigence. Plutôt qu'à de vains discours, c'est aux objets que cette littérature actuelle confie la charge de témoigner d'un monde. On trouverait des descriptions semblables dans bien d'autres ouvrages : par exemple dans *Mémoire de l'enclave* de Jean-Paul Goux, à propos des forges et filatures de Montbéliard.

### Les filiations littéraires

Jusqu'à présent, la transmission s'opérait naturellement des parents aux enfants, par un savoir familial donc, générationnel, complémentaire mais distinct du savoir scolaire. Or, si les modes de travail deviennent caducs, le savoir du père, de la mère le devient lui aussi. Ce qui s'érode ici c'est l'autorité paternelle ou maternelle, ainsi que la confiance que l'on peut avoir dans les aînés. Il n'y a plus de repè-

res, mais un désarroi qui contraint chacun à s'inventer entièrement par soi-même.

Aussi, la littérature, très consciente de cet abîme, s'est-elle, de façon presque viscérale, accrochée à la question du lien rattachant aux générations antérieures, au passé. Si bien qu'une production particulièrement abondante de récits que j'appellerais « récits de filiation » est apparue. Le nombre de textes évoquant les figures du père, des aïeux, ou des générations antérieures est phénoménal. Pourquoi tout ce travail sur la filiation ? Sans doute à cause du délitement de ce lien que la littérature tente de reconstruire, tout en cherchant à l'identifier. Ce type de rapport au passé est tout à fait nouveau. Il tient de l'effort de restitution car on a l'impression d'avoir été coupé du passé, tant pour des raisons esthétiques que pour des raisons sociales. Parler de ses parents, c'est produire un effort de reliaison, *a fortiori* lorsque la transmission n'a pas eu lieu. C'est essayer de retrouver des choses que l'on n'a pas sues.

Cette entreprise se fait souvent sur le mode de l'enquête, et sollicite quantité d'objets comme ces boîtes de chaussures contenant de vieilles photos, que plusieurs romans ou récits explorent et exploitent avec insistance (Bergounioux, Simon, Rouaud, Japrisot, etc.) ; et non plus sur le mode antérieur du récit générationnel. Un roman de Claude Simon, *L'Herbe*, raconte ainsi l'agonie d'une vieille femme. Le texte se concentre sur une boîte de biscuits contenant des carnets sur lesquels la tante Marie notait les rentrées et les dépenses. Ces grandes pages et ces listes d'achats peuvent paraître décourageantes, mais si l'on s'attache à ce que cela signifie, on se met dans le même état d'émotion que celui que l'on peut ressentir lorsque l'on découvre des détails au hasard d'un inventaire après décès du quotidien, de la modicité de certaines dépenses, des signes de la modestie d'une vie qui vient de disparaître.

Le modèle de la *saga*, qui consiste à faire l'épopée de la génération fondatrice et des générations suivantes qui assument au fur et à mesure un héritage qu'elles respectent et font fructifier est remplacé par un autre : on commence désormais par la génération actuelle et on remonte avec difficultés vers les temps incertains de l'autrefois. La

*saga* est de l'ordre de la transmission, du savoir légué, ritualisé souvent, alors que l'enquête se décline sur le mode de l'hypothèse et de la recherche. Aussi donne-t-elle lieu à une littérature qui recourt aux marques de l'incertitude : les « peut-être », les « sans doute », les « ou bien » la scandent souvent. Ces marques de l'hésitation se mettent en scène comme telles : c'est-à-dire qu'au lieu de raconter quelque chose de certain, l'écrivain bâtit des hypothèses ; le narrateur se montre confronté à des doutes, des hésitations, des surprises. Le lecteur y retrouve ses propres incertitudes.

Jean-Paul Goux est caractéristique de cet attachement au passé. Lui aussi témoigne, je l'ai dit, de l'importance de l'héritage, notamment dans *La Maison forte*, tiré de la trilogie *Champs de fouilles*.

« Les maisons sont toujours les maisons du père, ai-je pensé, il n'y a de maison que la maison de son père. On trouve toujours mille ruses pour s'éviter de penser ça à fond, quand il nous embarrasse de le penser à fond. On ne la choisit pas, la maison de son père, elle nous revient comme lui-même nous est venu, et ce qui nous revient avec elle c'est tout autre chose qu'un héritage à la façon des notaires, même si c'est le seul héritage qui soit vraiment un héritage. Il n'y a que les notaires qui ne pensent qu'en termes de « bien », pour croire au droit d'inventaire et qu'on puisse trier, dans ce qui vous revient, ce qui vous convient et ce qui ne vous convient pas. Et il n'y a que les notaires, qui pensent que les maisons sont des biens, pour croire qu'on puisse renoncer à l'héritage de la maison de son père. On ne renonce pas à ce qui fait de vous ce que vous êtes, sauf à renoncer à ce qu'on est [...] ». (*La Maison forte*, Actes Sud, 1999, p. 269.)

La figure métonymique de la maison illustre cette conscience de l'héritage aujourd'hui très forte, et c'est celle d'un héritage mal transmis.

Un mouvement de pensée connaît aujourd'hui un certain succès dans les magazines grand public. Nourrie de psychanalyse et de plus vagues disciplines psychologiques, la « psycho-généalogie » soutient que chaque individu n'agit comme il le fait que parce qu'il hérite des désirs et des frustrations de sa famille. François Vigouroux, auteur d'un livre intitulé *Secrets de famille*, puis d'un récit « psychogénéalo-

gique » de sa propre famille : *Grand-père décédé. Stop. Viens en uniforme* met en scène ce secret de famille qui pèse sur les épaules d'un personnage qui l'ignore mais le subit. Sans adhérer à de telles constructions, Pierre Bergounioux exprime dans *La Toussaint* comment se perçoit ce sentiment du legs inabouti en écrivant avec une certaine violence qu'on ne devrait pas laisser les pierres tombales dans les cimetières, mais se promener en les portant en sautoir. Si chacun se les accroche autour du cou, on saura à qui on a affaire, puisque chacun finalement n'est que la projection du désir et des frustrations de ces ancêtres sur lui-même.

Le travail de Pierre Bergounioux consiste en effet à prendre conscience de ce qu'ont pu être les désirs et frustrations des anciens, pour qu'une fois ce travail réalisé, on puisse enfin essayer d'advenir soi-même. Ce courant de la littérature qui s'inscrit dans un effort de liaison avec le passé, pour essayer de le retrouver et de se comprendre soi-même, est très important : on pourrait évoquer les œuvres de Richard Millet, de Pierre Michon ou de Jean Rouaud, qui, par des voies très différentes, vont dans le même sens.

### L'Histoire revisitée

Cependant, le passé est aussi regardé d'une façon critique et ceci conduit à réinterroger les « grands discours », les versions « officielles » de l'Histoire qui sont souvent des discours idéologiques. Car il y a tout un discours historique, notamment scolaire, illustré par les manuels qui travestissent véritablement l'Histoire. Trop souvent celle-ci est instituée comme le mythe fondateur de la nation. Aussi a-t-il fallu en revisiter les événements. Le roman historique connaît de nouveaux succès. Mais bien des livres s'en détournent au profit de textes plus suspicieux, plus inquisiteurs, démasquant les zones d'ombre et les événements cachés ou déformés.

La Première Guerre mondiale a par exemple fait l'objet d'une production assez nombreuse autour des années quatre-vingt avec *L'Acacia* de Claude Simon (1989), *Le Der des der* de Didier Daeninckx, le film *La Vie et rien d'autre* de Bertrand Tavernier. Auxquels il convient d'ajouter *Douze Lettres d'amour au soldat*

*inconnu* d'Olivier Barbarant, publié en 1993, *La Maison rose* de Pierre Bergounioux (1996), *Les Champs d'honneur* de Jean Rouaud, ou *Un long dimanche de fiançailles* de Sébastien Japrisot. L'enjeu est de redonner parole à ceux qu'on a certes célébrés mais surtout pour ne pas les entendre, ne pas les écouter. Il y va encore d'un effort de restitution : quelqu'un d'une autre génération se projette sur le passé et essaie de comprendre. « Comprendre », c'est prendre avec, sur soi, assumer un héritage.

De ce fait, il y a une très grande rupture avec tout ce qui constitue les livres d'histoire, linéaires, et bien organisés, démonstratifs le plus souvent. Cette littérature incarne une autre Histoire. Loin de proposer des réflexions générales, abstraites ou conceptuelles, ce que font les historiens – chiffrer les millions de morts des guerres mondiales ne dit absolument rien de l'horreur vécue –, elle tente de retrouver l'horreur vécue intimement par tout un chacun. Un philosophe, Miguel Abensour, dit que « l'individu ou plus exactement l'expérience individuelle apparaît comme le *topos* privilégié d'un mode de vie nouveau. Face à la terreur qui ne finit pas, la philosophie devenue "micrologie", se tourne vers l'individu ». Et elle sait le faire sans s'abandonner au *pathos* d'une vie singulière. Elle ne donne pas libre cours au débordement des émotions, mais parvient à noter le détail d'une réalité méconnue.

Dans *L'Acacia*, en 1989, Claude Simon évoque la mort de son père pour la première fois dans son œuvre, alors qu'il écrit depuis le début des années cinquante. Le livre s'ouvre sur une scène très forte : trois femmes errent dans un champ de bataille à la recherche d'un cadavre. Il s'agit de la mère et des deux tantes du narrateur. Pour faire leur deuil, elles ont besoin de savoir où il repose. De même, pour pouvoir faire le deuil de son père, le narrateur doit reconstituer le récit de sa vie, et de sa mort. En remontant le fil d'une existence, le lecteur découvre pourquoi et comment le père du narrateur, issu d'une famille de paysans, a vu toute cette famille se sacrifier pour lui afin qu'il puisse poursuivre des études, accéder à une sphère plus haute du corps social, et finalement mourir dans les champs de bataille. La tradition scolaire du discours humaniste soutient qu'en accédant au

savoir, on acquiert les chances de s'extraire de sa condition sociale. L'Histoire du xx<sup>e</sup> siècle montre au contraire que cela peut conduire aux pires conflits.

Dans une phrase très longue comme celles dont il est coutumier, Claude Simon fait tenir tout cela ensemble :

« Ainsi venait de prendre fin une aventure commencée vingt-cinq ou trente ans plus tôt, lorsque l'instituteur d'un petit hameau de montagne (ou plutôt sans doute le principal du collège de la ville voisine) vint trouver (ou convoqua dans son bureau) le père du jeune boursier encore dans les basses classes (un paysan, un homme sachant tout juste lire, écrire et remplir d'additions maladroites les feuilles d'un carnet à la couverture de moleskine, les chiffres gris inscrits avec lenteur au crayon – parfois un de ces crayons à encre humectés de salive et dont la trace mauve pâlisait à mesure que la mine séchait –, le papier lui-même grisâtre, quadrillé, dont la pâte était parsemée de minuscules taches rousses, comme de la sciure de bois) et le persuada de renoncer à faire de son fils un instituteur (ses sœurs aînées enseignaient déjà dans des écoles perdues l'hiver sous la neige) et de ne pas le retirer du collège avant le baccalauréat afin qu'il soit à même de poursuivre des études supérieures. Ce fut peut-être à son retour ce soir-là, ou après s'être donné la nuit pour réfléchir, que l'homme qui avait passé sa vie à gratter quelques carrés ou plutôt quelques lambeaux de terre éparpillés ici et là au fond et sur les flancs d'une étroite vallée, si éloignés les uns des autres qu'il fallait pour s'y rendre à peu près autant de temps qu'on y restait à travailler, prit sa décision, ou plutôt se renforça dans la décision qu'il avait déjà prise de mettre ses enfants en mesure d'atteindre une condition qui placerait définitivement le nom de la famille à l'abri des orages de grêle, des sécheresses, des doryphores, de l'ergot du seigle ou de la cochylis qui, périodiquement, anéantissaient en quelques heures ou quelques jours le fruit de la sueur et de la fatigue dépensées en une année. Et ce que lui avait fait entrevoir le principal du collège dépassait de si loin tout ce qu'il avait pu ambitionner pour sa descendance qu'en comparaison la condition d'instituteur faisait à peu près la même figure que celle de paysan à côté de celle d'instituteur. » (*L'Acacia*, 1989, p. 62-63.)

La Première Guerre mondiale, au lieu d'être envisagée dans une perspective semblable à celle des historiens, apparaît ainsi comme la conséquence même du discours humaniste de progrès. Aussi, il y a là une mise en crise extraordinairement forte de tous les discours humanistes.

On peut dès lors souligner l'importance et l'intérêt de la restitution : comment restituer le passé si l'on n'adhère pas au discours historique qui en témoigne ? Claude Simon nous montre que nous représentons le passé par des médiations culturelles. Lorsqu'il essaie de se représenter la mort de son père, le narrateur se le représente touché par une balle ennemie, assis au pied d'un arbre. Le modèle de cette scène est celui, idéal, du preux chevalier. Le narrateur ne dispose en fait d'aucun élément tangible ni avéré et imagine donc la scène selon un modèle culturel scolairement établi. Ce modèle tient lieu de référence mais il est suffisamment banal (« topique ») pour ne pas susciter des réserves. Ce mouvement d'utilisation et de suspicion est un mouvement critique par excellence qui à la fois se sert des discours, des systèmes de représentations, et en même temps, se montre réservé envers ces derniers. La littérature a aussi cette fonction-là, de produire quelque chose qui puisse tenir, tout en montrant qu'il faut accueillir ce qui est raconté avec méfiance et avec distance. C'est là l'exercice de ce qu'on a appelé le « soupçon », avec lequel, on le voit, notre temps n'en a pas fini.

Lorsque Nathalie Sarraute et d'autres romanciers ont commencé à utiliser la notion de « soupçon », cela consistait à suspecter tous les types de représentations. Au bout d'un certain temps, à force de jeter le soupçon sur tous les systèmes de représentation, il était devenu impossible de représenter quoi que ce soit. La littérature s'est alors confinée, je l'ai dit, dans une recherche formelle. La génération actuelle veut échapper à cette forme de renoncement. Elle se nourrit de Claude Simon, sait qu'il faut soupçonner tous les modèles de représentations, *a fortiori* s'ils sont systématiques. Elle soupçonne le discours, mais essaie de dire quand même le monde, tout en maintenant toujours une forme d'énonciation qui en préserve le doute : cette poésie de l'hypothèse, dont je parlais plus haut.

Cette position interrogative prend chez plusieurs écrivains, chez Simon, chez Bergounioux, la forme d'une anamnèse. C'est un peu similaire à ce qui se passe lors d'une psychanalyse : peu à peu, on laisse remonter des bribes de souvenirs, des choses jusque-là enfouies. Aussi la littérature contemporaine est-elle très rarement linéaire, parce comme sur le divan du psychanalyste, les choses ne reviennent que par fragment et par hasard ou analogie. Il ne s'agit pas de « déconstruire » le récit comme le réclamaient des théoriciens des années soixante-dix, mais de constater que les récits ne nous parviennent que par morceaux, et dans le désordre. Ces romans, ces récits nous déconcertent, mais ils vont plus loin dans l'authenticité. Jean Rouaud dit : « Il faut remonter le temps comme on remonte ce qui était démonté », c'est-à-dire qu'il faut construire les pièces disjointes d'un dossier improbable afin que puissent peu à peu apparaître un certain nombre de vérités.

### L'écriture archéologique

Un autre aspect, plus spécifique, de cet intérêt pour le passé lointain est ce que j'appelle « l'écriture archéologique ». À côté des romans historiques comme ceux de Michel Chaillou (*Le Matamore ébouriffé*) ou *Pastels* d'Olivier Bleys, celle-ci essaie de retrouver les fondements mêmes de notre civilisation. On y regrouperait des écrivains érudits, comme Claude Louis-Combet, curieux des premiers temps de la chrétienté, et de leurs martyrs primitifs, ou Pascal Quignard, dont les trois derniers livres forment un triptyque appelé *Derniers Royaumes*, avec un premier volume intitulé *Vers le jadis*. Dans *L'Archéologie du zéro*, Alain Nadaud met en scène une secte d'adorateurs du zéro, et rappelle l'histoire oubliée de son invention. La part romanesque de cette invention offre le prétexte à une plongée dans les fondements mêmes des éléments qui structurent nos modes de pensée.

*L'Envers du temps*, du même Alain Nadaud, est un livre – et un titre – encore plus évocateur encore de ce tropisme particulier de notre littérature. L'histoire se déroule en Gaule à l'époque où elle est envahie par les légions romaines. Un soldat romain prend conscience que le temps ne se meut plus naturellement vers le futur mais vers le passé, qu'il s'est inversé. Son cours s'est inversé. Bel emblème d'une

littérature malade de son temps et incapable de se tourner vers l'avenir. Ce qui ne va du reste pas sans difficultés, car notre langue est construite sur le modèle linéaire : notre langue est linéaire ainsi que notre syntaxe, comme le temps l'est lui-même. Il est extraordinairement difficile d'écrire un récit dont chacun des événements est strictement antérieur à l'autre. Ce livre fait ainsi l'expérience d'une impossibilité : comment plier la langue à dire l'envers du temps ?

Dans *Méroé*, écrit par Olivier Rolin, on retrouve un autre exemple de cette littérature avec la figure de l'archéologue, présente aussi dans plusieurs romans de Nadaud. Le narrateur est dans une région des confins de l'Afrique, près des sources du Nil, en compagnie d'un archéologue avec lequel il entretient des conversations mêlées de soupçon :

« Vollender, lorsqu'il me racontait ces choses, craignait que je ne le compris pas : et moi à mon tour, rapportant ces conversations, parce qu'elles font partie de la grande matrice ténébreuse de ma petite histoire, que j'ai entrepris d'écrire, je crains qu'on ne me comprenne pas. Et lui suspectait en moi le défaut de savoir historique, mais moi, ce que je redoute chez ceux, s'il s'en trouve, qui tenteront l'aventure de me lire, c'est qu'ils ignorent ce qu'est le temps : et moi aussi je l'ignore, naturellement, mais je sais au moins que ce n'est pas seulement cette ligne, cette flèche qui nous transperce : nous, hommes et femmes, nous villes, langues, royaumes. Même s'il nous embroche bel et bien, comme les cavaliers d'Amr Ibn el-As sous les remparts de Dongola. Mais il me semble aussi que c'est un adversaire plus retors qu'on ne le croit, à qui il arrive même, pour mieux accomplir son œuvre, de se montrer généreux et de revenir sur lui-même ; il lui arrive d'être comme un labyrinthe, un songe, le mouvement aléatoire d'une fumée. Ou, en tout cas, l'illusion de tout cela. Ce n'est pas d'autre chose que je parle. Peut-être n'y a-t-il qu'Harald, l'oiseau qui puisse me suivre. Et Vollender qui me l'a enseigné [...].

Les lourdes tentures pourpres de ses paupières se resserrèrent une seconde autour de son regard déséquilibré, et ce fut tout : comme s'il m'eût donné un ordre, que je suivis, en effet. C'était un contrat : même dans le sens crapuleux du terme. « Je ne travaille évidemment pas », poursuit-il, « sur des tas de sables, des murs de briques. Je le

fais, assurément, mais ce n'est que l'apparence. Ce que j'exhume en vérité, c'est du temps : dit comme ça, n'importe quel archéologue pourrait y souscrire, n'est-ce pas ? Mais moi, c'est autre chose : je fais, voyez-vous, l'autopsie du temps. J'explore ses tissus délicats, ses viscères marbrés, infiniment enroulés sur eux-mêmes. Je ne sais ce qui restera de mon enseignement, à présent que ma fille n'est plus là : mais je montre que le temps n'est pas une quantité abstraite, une force, mais quelque chose d'aussi complexe et périssable qu'un corps » [...]. » (*Méroé*, Seuil, 1998, p. 156-157.)

Le texte s'interroge sur la nature même du temps. Est-il réellement vectoriel ? Quelle nature peut-on lui attribuer ? Ne nous conduit-il pas vers des lendemains imprévisibles ? Et s'il n'a pas cette permanence, si le retour saisonnier, cyclique, des modes de vie et des travaux est remis en question, que reste-t-il ? Il y a dans cette inquiétude, un désarroi tellement prégnant que le temps semble avoir perdu son sens – sa signification autant que sa direction. Les motifs de l'égarement, du labyrinthe, du songe en témoignent. Lorsque le texte dit que le temps n'est pas une quantité abstraite, ni une force, mais quelque chose d'aussi complexe et périssable qu'un corps, il signifie sans doute que seule l'expérience du corps permet de prendre conscience de ce qu'est le temps, mais aussi de ce que furent les grands événements de l'histoire. Aussi faut-il se départir des grands discours pour découvrir ce que fut le vécu véritable des générations passées, plus ou moins proches de nous.

Ce type de réflexion innerve de nombreux romans. Il semble même dominer la littérature d'aujourd'hui, qui s'intéresse moins aux romans comme production de l'imaginaire, mais privilégie ce que j'appelle des « fictions critiques ». Ce terme veut signifier que s'installe, dans la fiction, une entreprise critique qui s'exerce sur le monde, sur le passé, sur l'état de notre société. Cette critique elle-même ne passe pas uniquement par les sciences humaines ni par les réflexions intellectuelles, elle se déploie dans des fictions qui sont des bribes d'histoire de vie, des efforts de représentation ; on a besoin de l'imagination pour nourrir la fiction et pour donner peut-être plus de corps, plus de chair, aux constructions intellectuelles.

Le texte d'Olivier Rolin met aussi en évidence une certaine incompréhension générationnelle : les contemporains sont déconnectés du savoir historique qui structurait le rapport au temps. Dans le dernier livre de cet écrivain, *Tigre en papier*, cela est encore plus flagrant : la jeune fille à laquelle le narrateur rapporte ses souvenirs de militant politique écoute cela avec distance et une quasi-indifférence. Olivier Rolin fut l'un des membres les plus importants de ce groupe militant de la Gauche prolétarienne dans les années soixante-huit - soixante-dix. Il appartenait à un groupe maoïste convaincu, se situant au bord de l'action violente. Dans *Tigre en papier*, il revient sur ces années-là. Le « roman » se présente comme un long monologue du narrateur, adressé à la fille d'un compagnon d'armes décédé, plutôt que comme un dialogue. Il est constitué de bribes d'histoires entrecoupées de réflexions sur sa jeunesse. Le texte tient sa force de l'évocation sans complaisance de cette période et du désenchantement qui l'habite.

L'extrait ci-après déplore justement l'éviction de l'Histoire pratiquée par les jeunes générations :

« Parmi ces choses, il y a ça : il doit y avoir un rapport entre votre culte naïf du bonheur individuel, à vous autres les ultra-modernes, et le fait que vous soyez si foutrement ignorants de ce qu'est l'Histoire. Parce qu'il y a du tragique là-dedans, Prométhée et toute la suite, désolé, ça ne marche pas qu'à l'épanouissement individuel. Mais vos modèles à vous, vous les trouvez dans la pub, cette espèce d'éternité de pacotille qui est le contraire de l'Histoire. Alors là, évidemment, c'est le bonheur à tous les étages. Mais ça ne marche pas comme ça, l'humanité, merde, on n'est pas des top modèles... Les saints, les héros, les révolutionnaires, ce ne sont pas forcément des petits mecs équilibrés... pétant de santé... levés de bonne heure, cheveu souple et menton bien rasé... » (*Tigre en papier*, Seuil, 2002, p. 78-79.)

Cependant, le narrateur n'adhère plus du tout à ce qui autrefois l'a habité ; il en fait la critique sans parvenir à s'en affranchir complètement. Ce texte, assez difficile et parfois déconcertant pour un public non averti – car il écrase les unes sur les autres des strates de temps différents –, me conduit à faire converger les divers aspects

que j'ai tenté d'évoquer jusqu'à maintenant. Si l'on est dans un temps où il n'y a pas de projection dans l'avenir, dans un présent qui échappe et que l'on a peine à saisir, si l'on est entièrement habité par le passé que l'on essaie de restituer mais qui demeure lui-même incertain... la seule identité possible est alors formée de l'accumulation imparfaite de toutes ces strates temporelles si difficiles à articuler les unes aux autres.

Ce que ce texte de Rolin parvient à mettre en évidence de façon convaincante, c'est justement cet inextricable mélange du temps de l'écriture avec celui de la militance extrémiste, celui de l'enfance et de la perte du père en guerre d'Indochine, et tout ce discours présent, à la fois nostalgique et critique. Les concordances de temps ne sont pas respectées dans le livre, comme pour dire que dans la conscience à un instant donné, pour n'importe quel individu, quantité d'époques différentes entrent en interaction. Les analogies, les images qui reviennent, appelées les unes par les autres assaillent la conscience. Ce n'est pas la logique qui régit le récit, mais l'analogie. Or l'analogie est une autre façon d'aborder le temps, non plus selon une succession causale et chronologique, mais de façon plus personnelle, plus poétique aussi peut-être.

### CONCLUSION

Notre époque, telle que la littérature en témoigne, est celle d'une génération qui a perdu certains des principes qui prévalaient pour les générations antérieures et qui cherche à se repérer. Si bien que la littérature contemporaine paraît très inquiète de son temps ; de ce que l'on en peut faire, comme de ce qu'il a été. Mais, au sein de cet égarément, elle bénéficie de deux atouts importants : d'une part, elle a renoué un lien avec la littérature et les périodes passées qu'elle essaie d'explorer. Elle a rompu avec une certaine idéologie de la rupture, ou de la « table rase », qu'une modernité poussée à ses propres limites revendiquait parfois. Non que la littérature contemporaine cherche à « imiter les anciens », selon une pratique un peu scolastique : elle innove dans sa façon d'entrer en relation avec la littérature ancienne, et de l'interroger. Aussi s'agit-il d'une littérature *dialogique* dans

laquelle il n'y a pas une seule voix qui s'exprime. Parce qu'elle est dans l'incertitude, elle revendique cette possibilité d'en faire entendre plusieurs, de les confronter les unes aux autres. Cette littérature ne prétend pas diffuser des vérités, mais cherche plutôt à accueillir les vérités des uns et des autres : elle s'ouvre au relativisme.

D'autre part, il s'agit d'une littérature critique qui ne veut plus recevoir comme acquis les discours qui sont tenus dans les autres espaces de l'expression sociale et de la pensée, ni s'interdire de développer ses propres réflexions sur le monde. Cette littérature s'interroge à la fois sur son objet et sur sa forme, en ne voulant plus souscrire à des modèles préconçus d'expression ni aux conceptions toutes faites qu'ils peuvent parfois véhiculer en sourdine. Elle n'est pas simplement le « reflet » de notre époque : elle est un véritable creuset d'interrogations sur notre temps, ce qu'il est, ce à quoi il nous prédispose, et ce dont il hérite. Nous avons vu que ce n'est pas sans inquiétude qu'elle en instruit les récits. Mais ce n'est pas non plus sans énergie : et nous avons grande stimulation à la lire.



**Dominique Viart** est professeur de littérature moderne et contemporaine à l'université Charles de Gaulle – Lille 3. Il s'impose aujourd'hui comme l'un des meilleurs connaisseurs et critique de la création littéraire contemporaine. Il a publié plusieurs livres et dirigé plusieurs ouvrages collectifs ; on citera entre autres : *L'Écriture seconde* (Galilée, 1982) ; *Julien Gracq* (éd. Roman 20-50, 1993) ; *Jacques Dupin* (collectif) (La Table Ronde, 1995) ;

*Jules Romain et les écritures de la simultanéité* (Presses universitaires du Septentrion, 1996) ; *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres* de Claude Simon (PUF, 1997) ; *Mémoires du récit* (collectif) (Lettres modernes éd., 1998) ; *États du roman contemporain*, vol. 2 (Lettres modernes éd., 1999) ; *Vies minuscules de Pierre Michon* (Gallimard, poche, 2004).

## L'OMBRE DU TEMPS

Dominique Barbéris

Dans son journal, Virginia Woolf écrit :  
« *Je n'aime pas ce clapotement du temps autour de moi* ».

**U**NE RÉFLEXION SUR LE TEMPS m'évoque immédiatement ces deux romans symétriques, à leur manière, que sont *Mrs Dalloway* et *Années*. Le premier évoque l'histoire d'une journée de la vie d'une femme ; dans le second, par grandes séquences, on voit se dérouler la vie d'une famille. On accompagne le vieillissement, l'évolution des membres d'une fratrie. En droit d'ailleurs, le roman ne s'arrête pas, puisque le temps continue à glisser. « Et maintenant ? » demande Eleanor, à la dernière page. Virginia Woolf a relevé à sa manière les deux défis que pose une écriture du temps : dire la densité d'une minute et le passage, l'écoulement. Selon le mot très juste de Dominique Rolin, elle a su exprimer « le mouvement des saisons s'appuyant avec légèreté sur un fond presque insaisissable de ténèbres ».

C'est une formule qui me touche, et dans laquelle je me retrouve assez bien. Et c'est sans doute pourquoi – je l'ai compris après coup – deux de mes livres parlent du « moment crépusculaire », c'est-à-dire du moment où devient visible, traduisible en images, dans l'ordre du sensible, la terrible obscurité à laquelle est adossé le temps, et vers laquelle il nous entraîne. La figuration la plus juste de ce qu'est le temps pour moi est celle que propose une ombre lorsqu'elle s'allonge sur le sol (dans *L'Heure exquise*, l'ombre de chaises, de cyprès, de croix). Dans son mouvement, l'ombre figure à la fois le mouvement continu du temps et la part d'angoisse qu'il suscite. Je me souviens, petite, avoir guetté avec terreur la progression de l'ombre du toit sur la rue pendant les soirs d'été, parce qu'elle me rapprochait du moment du coucher et que la sensation était presque physique. Je

considère d'ailleurs comme une aberration, presque comme une duperie, ces horloges électroniques qui ne proposent aucune figuration de la durée (pour la dissimuler peut-être, donner l'impression que le temps est infiniment ouvert, que chaque minute est un commencement absolu). Comme les chiffres se remplacent, on a cette illusion que les minutes se substituent l'une à l'autre, alors que pour notre malheur, elles se succèdent.

J'ai actuellement deux projets d'écriture, et je me suis aperçue, en réfléchissant à mon intervention d'aujourd'hui, qu'ils étaient intimement liés au temps : le premier serait de raconter une vie qui passe, en une sorte de glissement continu de lieu en lieu et de sensation en sensation. Le second serait d'arriver à exprimer l'éternité, cette réalité peut-être illusoire, mais belle. En tous les cas, le mot est beau, rond, avec la double postulation qui ouvre et ferme la voyelle. L'éternité n'est pas quelque chose que j'imagine devant moi, mais plutôt derrière, un lieu fixe d'où je suis exilée, où quelque chose du monde et de moi serait resté immobile. Ceci me rappelle le très beau livre de W.G. Sebald : *Les Émigrants*. C'est un livre sur la nostalgie, qui parle de ce désir de retour, qui n'est pas autre chose que le regret du temps pour lui-même. Le livre est rythmé par une question qui fait le lien entre les différentes histoires : *Je suis loin, mais d'où ?* C'est une question que je ne cesse de me poser. Je me souviens aussi de la question angoissée que Gide prête à Prométhée dans le *Prométhée mal enchaîné*. Je la cite de mémoire : « À qui devais-je déjà, à qui devais-je ? » Ces deux questions me paraissent résumer notre condition faite du sentiment d'une dette confuse et d'un exil non moins confus.

Dans l'un des récits qui constituent *Les Émigrants*, « Ambros Aderwarth », il y a un beau personnage dont Sebald a fait, me semble-t-il, une figure emblématique et émouvante de l'exilée : c'est la tante Thérèse, qui souffre du mal du pays. Quand elle vient d'Amérique rendre visite à sa famille, elle pleure trois semaines de la douleur de devoir repartir si bien que lorsque son séjour est court, elle pleure presque tout le temps.

Dans *L'Irréversible et la Nostalgie*, Vladimir Jankélévitch a parlé de ce

glissement du temps, de ce sentiment de la perte qui a pour nom l'irréversible. Il y fait une remarque qui me paraît très éclairante pour la littérature contemporaine, parce qu'elle fait le lien entre l'absence du romanesque (dans son sens le plus banal) et la capacité à dire le passage du temps :

« Paradoxalement, l'irréversibilité la plus lourde de sens s'attache aux rencontres les plus insignifiantes ; et non pas aux « symphonies héroïques », mais aux « symphonies domestiques » ; non pas à une « vie de héros », mais à la vie somnolente d'Ilia Ilitch Oblomov, dont Gontcharov nous raconte le micro-drame dérisoire. [...] »

Un après-midi de demi-saison absolument quelconque et sans nulle particularité remarquable, des heures vides et monotones ou bien totalement plates, ou bien hérissées d'occurrences parfaitement oiseuses et insignifiantes, voilà le milieu temporel privilégié pour une expérience de l'irréversible. » (V. Jankélévitch, *L'Irréversible et la Nostalgie*, Champs/Flammarion, p. 55.)

Je voudrais terminer par la lecture de deux textes qui illustrent cette réflexion ; ils parlent tous les deux du désœuvrement et racontent tous les deux avec force et sobriété l'expérience nue du temps, de l'irréversible.

Le premier de ces textes est célèbre : ce sont les pages de *L'Étranger* où Meursault raconte une soirée de dimanche qu'il passe à son balcon, à regarder la rue :

« Les spectacles étaient partout commencés, je crois. Il n'y avait plus dans la rue que les boutiquiers et les chats. Le ciel était pur mais sans éclat au-dessus des ficus qui bordent la rue. Sur le trottoir d'en face, le marchand de tabac a sorti une chaise, l'a installée devant sa porte et l'a enfourchée en s'appuyant des deux bras sur le dossier. Les trams tout à l'heure bondés étaient presque vides. Dans le petit café « Chez Pierrot », à côté du marchand de tabac, le garçon balayait de sa sciure dans la salle déserte. C'était vraiment dimanche.

J'ai retourné ma chaise et je l'ai placée comme celle du marchand de tabac parce que j'ai trouvé que c'était plus commode. J'ai fumé deux



Tous droits réservés

cigarettes, je suis rentré pour prendre un morceau de chocolat et je suis revenu le manger à la fenêtre. Peu après, le ciel s'est assombri et j'ai cru que nous allions avoir un orage d'été. Il s'est découvert peu à peu cependant. Mais le passage des nuées avait laissé sur la rue comme une promesse de pluie qui l'a rendue plus sombre. Je suis resté longtemps à regarder le ciel. »

(A. Camus, *L'Étranger*, Folio Gallimard, p. 38-39.)

Le second est sans doute moins connu. J'aime beaucoup son auteur, Emmanuel Bove, qui a fait de la pauvreté (une pauvreté à la fois matérielle et ontologique) le cœur de son univers romanesque. Dans la nouvelle que je vais citer : *Un autre ami*, on retrouve le personnage de Victor Bâton, un petit pensionné de la guerre de 14, qui vitote d'expédients, à Paris, dans une chambre plutôt misérable. Au parc Montsouris, il attire l'attention d'un bourgeois porté à la bienfaisance, Boudier-Martel. Le bourgeois l'invite à déjeuner. En retour, Bâton le reçoit dans sa chambre avec des intentions assez ambiguës : espoir confus d'obtenir des subsides, mais peut-être tout simplement désir de ne pas être seul, de se trouver un ami. Chez Emmanuel Bove, la misère n'est jamais seulement matérielle. La visite est décevante. Après quelques mots lénifiants, Boudier-Martel s'en va, suscitant un vrai mouvement de désespoir chez son hôte qui s'agenouille devant lui et le supplie de ne pas partir. Peine perdue. Les lignes qui suivent suggèrent, avec une grande économie de moyens et une grande force poétique, le retour au vide, à l'ennui, à la durée pure.

« Resté seul, je m'assis sur le lit. Il faisait encore grand jour. On jouait de la guitare dans une maison voisine. Quelquefois, c'était deux fois de suite le même air. Des oiseaux passaient dans le ciel bleu. Ils passaient si vite qu'ils semblaient suivre une ligne droite. Ils étaient noirs comme le sont les oiseaux à la fin de l'après-midi. »

(E. Bove, *Henri Duchemin et ses ombres*, Mille et une pages/Flammarion, p. 575.)

*Conçu par Dominique Barbéris pour servir de support à son intervention orale au musée du Temps lors des « Petites Fugues » 2003, ce texte été revu ensuite par l'auteur qui a souhaité en conserver le caractère oral.*

**Dominique Barbéris** écrit des romans. Après *La Ville*, paru en 1996 aux éditions Arléa, *L'Heure Exquise* (1999), son deuxième livre, est remarqué par la presse, qui salue là une écriture minutieuse et sensible. Elle a publié également *Le Temps des Dieux* (2000) et dernièrement, *Les Kangourous* (2002). Dominique Barbéris décrit son écriture comme « classique en ce qu'elle cherche la musicalité (...) les phrases sont brèves mais cherchent une adéquation avec la vie intérieure qui est faite de résonance à la lumière ». Ses trois derniers romans sont publiés aux éditions Gallimard / l'Arpenteur. L'œuvre de Dominique Barbéris a fait l'objet d'une étude remarquable du grand critique Jean-Pierre Richard dans son livre, *Quatre lectures* (éditions Fayard, 2002). Dominique Barbéris est née en 1958. Elle est professeur de stylistique à la Sorbonne.

« De temps en temps, une heure abstraite et léthargique, une de ces longues heures vides d'été si voluptueusement vouée à se perdre, creusait le vide de l'atmosphère, s'enfonçait dans les profondeurs du silence comme dans du coton. » (*Le Temps des Dieux*, éditions Gallimard/l'Arpenteur.)

## LE TEMPS, VITE !

Jean-Luc Benoziglio

**D**EPUIS QUELQUE TEMPS, le compte à rebours avait commencé et, inexorables, filaient les jours...

Depuis quelque temps était aux commandes le temps de la commande et le temps passait, le temps pressait, le temps urgeait, et les jours les uns après les autres filaient, comme eux seuls savent le faire, mine de rien et minant tout. « Le temps s'en va, le temps s'en va, *Monsieur*, las : le temps non, mais nous nous en allons... »

Et plus m'était compté ce temps (je parle là au figuré, parce qu'au propre je ne me fais plus guère d'illusions désormais...), plus, fatalité, se rapprochait l'échéance de notre rencontre de cet après-midi (dont j'ignorais encore qu'elle aurait lieu ici en ce musée du Temps) et moins je parvenais à trouver sous quel angle aborder, par quel bout attraper, par quelle face escalader le très vertigineux sujet à propos duquel vous nous avez demandé de réfléchir.

J'allais presque abandonner, jeter le gant, ou jeter le temps, lorsque, relisant la phrase où, d'un clin d'œil, vous rappelez que cette année marquait les 90 ans de la publication par Proust de *Du côté de chez Swann*, je me suis souvenu que, du 13 janvier au 17 avril 2000 (4 ans bientôt déjà, comme le temps passe, et le bug, et l'éclipse de soleil, et l'euro, et le 11 septembre...), pour marquer la réouverture du Centre Pompidou après une longue période de travaux de réfection, de ravalement (il est vrai qu'inauguré en 1977, 23 ans déjà, de tels travaux semblaient s'imposer), de janvier à avril 2000, donc, s'est tenue à Beaubourg une exposition intitulée : *Le Temps, vite !*

Divisée en plusieurs sections comme par exemple :

*Le temps, le ciel* (n°2 au catalogue : un calendrier lunaire sur un os façonné, gravé et encoché datant du paléolithique ancien, dans les 35 000 ans quand même...),

*Le temps des langues* (comment dit-on *le temps* dans une soixantaine de langues différentes ?),

*Les mesures du temps* (n°35 : un sablier à 4 ampoules juxtaposées, durée 50 minutes, ivoire, bois, verre, Florence XVII<sup>e</sup> siècle),

*Les mémoires du temps* (n°101 : établissement d'une « Bibliothèque du temps » idéale, recensant, en essais divers, bibliographies, philosophie, logique, mathématiques, sciences physiques, cosmologie, calendriers, pendules, horloges, montres, astronomie, géologie, biologie, anthropologie, psychologie, histoire, linguistique, sciences sociales, littérature bien sûr, mais musique aussi, arts plastiques, cinéma et BD, répertoriant donc un bon millier, plus peut-être, d'ouvrages sur le sujet qui nous réunit cet après-midi (et cette recension, de Asimov Isaac, *La Fin de l'Éternité*, Denoël 1990, jusqu'à Ziolkovsky Miroslav, *Les Calendriers dans l'empire inca*, Oxford University Press, 1989, cette liste, j'avoue avoir résisté à l'envie perverse de vous la lire, sans le moindre commentaire, dans son intégralité...),

ces mémoires du temps, donc, mais aussi :

*Le temps libre*, dont, n°1 au catalogue, une maquette en plâtre représentait l'ancienne horloge de l'ORTF à propos de laquelle il était dit que « seuls les Français de plus de 40 ans reconnaîtront l'horloge qui meublait les interruptions de programme de l'unique chaîne de TV française. »

*L'irréversibilité du temps* (n° 13 : ouverture en trois étapes d'une momie égyptienne, 1897, trois plaques négatives au gélatino-bromure d'argent),

et ainsi de suite...

Mais, pour celles et ceux dont je devine qu'ils se demandent où diable je veux en venir, cette exposition comportait également une partie intitulée : *Le temps, je...*

Là, entre autres représentations rappelant affects, sensations, et la bulle de savon ou le crâne des Vanités... là, à côté de trois bornes interactives voulant « souligner la perception du temps en musique » (!), là, au n°76 du catalogue, l'intitulé disait : « 50 écrivains lisent l'intégralité de la *Recherche du Temps perdu* de Marcel Proust »...

Et c'est ainsi, en effet, que du jeudi 13 janvier à 15 h au jeudi 17 février 2000 à 16 h 30, une cinquantaine d'écrivains, dont vous aurez peut-être deviné que je fus, se relayèrent tous les après-midi de 3/4 d'heure en 3/4 d'heure, certains bien sûr passant et repassant plusieurs fois au cours de ces 5 semaines, pour lire à haute voix en 180 séances environ, soit environ 80 000 minutes, soit environ 150 heures, soit un peu plus de six jours si nous avons lu non-stop 24 h sur 24, pour lire, de : « Souvent je me suis couché de bonne heure... » jusqu'à : « dans le Temps », avec un T majuscule, (on se souvient en général mieux de la première phrase que de la dernière que, vous l'aurez remarqué, j'ai d'ailleurs considérablement raccourcie...), pour donc lire à voix haute la totalité de la *Recherche*.

Pour que vous visualisiez un peu le tableau, je vous donne une brève description du dispositif : tous les après-midi que dura l'événement, le visiteur un peu éberlué – à dire vrai, le plus souvent complètement perdu ! – pouvait pousser la porte d'une petite pièce fermée et située en plein milieu de l'exposition, sorte d'oasis de relatif silence au milieu du brouhaha général. Là, dans la pénombre, notre visiteur pouvait distinguer une vingtaine de chaises en arc de cercle et, au fond, lui tournant le dos, assis à une table, éclairé par une seule lampe de bureau, il pouvait entendre quelqu'un (mais qui donc ?) en train de lire à haute voix quelque chose (mais quoi diable ?). Il va de soi que, la plupart du temps, ce visiteur repartait sur le champ, sur la pointe des pieds, perplexe et s'excusant presque d'avoir dérangé... On me dit pourtant que certaines et certains s'assirent et ne bougèrent pas de tout l'après-midi...

Je me doute qu'il y en aura parmi vous pour juger la Performance, avec ou sans guillemets, un peu vaine, un peu gratuite, un peu artificielle, bref, et pour tout dire, un peu... parisienne. Avoir participé pourtant, pour ce livre-là, à cette entreprise collective et, pour cet auteur-là, à cette sorte de cérémonial, de salut à travers les années, de coup de chapeau (pour éviter à tout prix le très cul-cul « hommage »), me donne cependant et rétrospectivement l'impression, mon temps, de ne l'avoir pas complètement perdu...

*Ce texte écrit pour servir de support à son intervention orale, lors des rencontres au musée du Temps, a été revu ensuite par Jean-Luc Benoziglio. Il conserve néanmoins intentionnellement un caractère d'oralité. Le titre est de l'auteur.*

Tous droits réservés



**Jean-Luc Benoziglio**, né en 1941, a passé son enfance en Suisse. Il est établi à Paris depuis plus de trente ans. Depuis son premier livre, *Quelqu'un bis est mort*, paru en 1972, il a publié un grand nombre de romans, pour lesquels il a reçu plusieurs prix, dont le prix Médicis en 1980 : *Le Midship* (1973), *La Boîte noire* (1976), *Beno s'en va-t-en guerre* (1976), *L'Écrivain fantôme* (1978), *Cabinet portrait* (1980), *Le jour où naquit Kary Karinaky* (1986), *Tableaux d'une ex* (1989), *Peinture avec pistolet* (1993), *Le Feu au lac* (1998), *La Pyramide ronde* (2001). Son dernier roman, *La Voix des mauvais jours et des chagrins rentrés*, est paru en 2004. Tous ses livres ont été publiés aux éditions du Seuil (collection Fiction & Cie).

« En certaines périodes de l'Histoire (...), égrener mois et années dans la vie des gens, et parfois sur un assez long laps de temps, ne marque pour eux rien de majeur, ne modifie rien d'essentiel, sinon, bien sûr, qu'ils vieillissent et que surviendra forcément la date butoir au-delà de laquelle les survivants continueront à égrener, engranger et engendrer sans eux, qui seront restés étendus en arrière. Mais il arrive aussi que les événements se bousculent à une telle vitesse au cours d'une seule et unique existence (...), qu'on peut légitimement se demander comment suicides, folies, alcoolisme et autres comportements déviants (...) restent malgré tout l'exception, chez ceux qui en sont frappés de plein fouet. » (*Le Feu au lac*, Le Seuil.)

## LA PHOTOGRAPHIE ET LE TEMPS

Philippe Bertin

### L'ÉCRITURE DU TEMPS

**S**I LA PHOTOGRAPHIE ENTRETIENT naturellement une relation privilégiée avec le temps – on prend des photos, généralement, pour se souvenir, contre l'oubli, qui efface, la mort qui fait disparaître certains d'entre nous –, c'est pourtant plus à son caractère d'empreinte que la photo doit son usage de souvenir, plutôt qu'à ses pouvoirs de restitution du passé. Par exemple, quand Roland Barthes perd sa mère, il tente de la retrouver dans une série de clichés assez plats. Déception. Pures empreintes, ces photos ne ressemblent plus qu'à des moulages de masques de morts. Leur immobilité d'image fixe trahit le temps en le figeant. Il écrit ceci : « Tendu vers l'essence de son identité, je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc totalement fausses. » Pour lui, la photographie est une image paradoxalement dénuée d'imaginaire. Sa force d'évocation est en proportion inverse de son degré d'exactitude. Il souligne donc la cruelle pauvreté de la photographie sous cet aspect du souvenir. Marcel Proust avait lui aussi fait de la photographie le prototype de la connaissance fragmentaire, illusoire, superficielle. Elle est un simili souvenir, parce que parcellaire. C'est ce deuil contrarié qui va conduire Barthes à écrire *La Chambre claire* afin de discerner les liens qui unissent photographie, identité et mémoire. La découverte inespérée d'une image de sa mère, (un cliché pris au jardin d'Hiver alors qu'elle n'avait que cinq ans, où il la « retrouve » plus qu'il ne la « reconnaît », qui contient enfin son « air », va ressusciter tout un imaginaire et devient l'unique en contenant l'évidence de toute une vie. Mais cette expérience n'en atteste pas moins que la photographie n'est pas vouée à ressasser le passé, qu'elle peut entretenir à l'égard du temps des rapports bien plus complexes. Les rapports de l'image photographique avec le temps se situent entre ces deux extrêmes : d'un côté, l'empreinte, ou l'image-souvenir, immédiatement reléguée dans le passé, intentionnelle, fragmentaire, suscitant un émoi relatif ;



© Philippe Bertin

à l'autre extrémité, l'image-épiphanie, qui opère une révélation, et qui est perçue comme une icône révéérée, dont l'apparition involontaire est vécue comme une expérience singulière du temps, consistant à coïncider avec soi-même et avec la durée, qui suscite enfin un sentiment conjoint de plénitude et d'évidence.

### LE TEMPS DE L'ÉCRITURE

*Désir voilé* est une tentative d'approche d'un monde clos, marqué par le désir et le mystère.

L'écriture photographique relève d'une démarche quasi mystique, à la fois de flottements maximum et de réceptivité optimale. Au départ, je fixe un cadre : la ville de Lisieux. Une contrainte : un territoire ingrat, reconstruit après la dernière guerre, où il sera difficile d'extirper des moments de grâce. Mais l'identité de cette ville étant définitivement marquée par la présence et l'image de sainte Thérèse, je m'impose une forme de défi, basé sur une intuition fragile. Trouver dans les chambres de la ville, assez d'épaisseur, assez de particules, assez d'objets pour symboliser tout ce qui dans le parcours de Thérèse Martin, me trouble : le poids du temps, de la prière, de l'enfermement, de l'attente, des doutes, de la souffrance. Dans ses écrits, le désir d'absolu a la chaleur de la chair. J'ai donc inoculé dans la série quatre images extraites de films érotiques anciens, qui vont curieusement épouser l'empreinte spirituelle de l'ensemble. Le public n'a plus qu'à toucher du regard cette ligne-frontière, entre érotisme et sainteté.

*Ce texte a été écrit par Philippe Bertin, pour les « Petites Fugues » 2003.*

**Philippe Bertin** est photographe. Né en 1954 à Boulogne-Billancourt, il vit actuellement en banlieue parisienne. Responsable de l'association Grand angle, qui produit des expositions de photographies, il a lui-même réalisé de nombreuses expositions depuis plus de vingt ans.

Ainsi :

*Paris rouge baiser*, 1986, musée de Tsukuba (Japon), Institut français de Cologne (Allemagne).

Et au cours de ces dernières années :

*La Plume et la Faux*, 1998, musée du Touquet ; 1999, Paris Photo, carrousel du Louvre, galerie Fovéa ; 2000, Les nuits de la correspondance, Manosque ; 2001, Centre mondial de la paix, Verdun ; Centre Charles-Péguy, Orléans ; Arc de Triomphe et mairie du IV<sup>e</sup> arrondissement, Paris ; 2002, Musée de l'Histoire de France, Paris ; bibliothèque multimédia de Limoges ; 2003, Cyber espace de Tarare ; Espace culturel de Saint-Vallier ; Espace culturel de Saint-Cloud.

*Du côté d'Oradour*, 1999, Assemblée nationale, Paris, (exposition collective avec Gisinger, Fabrice Picard et Gilles Plazy).

*Lourdes focales de la foi*, 2000, galerie Il Tempo Ritrovato, Rome (Italie) ; 2001, Chambre Marguerite-de-Valois, Angoulême, Mois de la photo ; 2002, Centre des bords de Marne, Le Perreux.

*Regard et Châtiment*, 2002, médiathèque de Beauvais, (exposition collective avec Christine Spengler et Thérèse Bonnet).

*Désir voilé*, 2003, médiathèque de Lisieux ; salon du livre de Caen ; galerie Litchi, Paris ; Saint-Pierre, Touques.

Plusieurs de ses expositions ont donné lieu à la réalisation de livres, associant photos et textes d'écrivains. Parmi ses livres les plus récents, on citera :

*La Plume et la Faux*, préface : Annelle Becker, textes : Hubert Haddad, Michel Host, Yves Jouan, Jean Miniac, éditions Intensité, 2001 ; *Désir voilé*, préface : François Angelier, texte : Nicole Caligaris.

## LE TEMPS, L'ÉCRITURE ET L'INFORMATIQUE

Olivier Bleys

**C**E QUE JE VAIS VOUS PRÉSENTER aujourd'hui n'est ni une réflexion, ni même une méditation ; c'est plutôt un témoignage ou une résonance d'expérience que j'ai eue. Ce n'est pas une réflexion puisque la dernière à laquelle je me sois livré avec quelque intensité est sans doute ma dissertation de philosophie au baccalauréat. Et depuis, je n'ai fait qu'une chose : raconter. Je me suis situé dans ce temps suspendu de l'histoire, du récit. Histoire qui peut porter à votre gré tantôt une majuscule, tantôt non, puisque j'ai parcouru les deux. J'ai publié essentiellement des romans historiques. On peut en déduire que j'ai une relation brouillée à l'époque contemporaine et au présent. Le temps dans lequel je me situe le plus volontiers est le temps passé, éventuellement le temps futur, mais jamais le présent. C'est une vraie difficulté pour moi. À titre d'anecdote : récemment, j'ai proposé un texte de feuilleton radiophonique pour France Culture qui comporte des scènes dans le présent et des scènes dans le passé. Et France Culture m'a contacté pour me dire que les scènes dans le passé étaient très bonnes, mais les dialogues dans le présent, tous à jeter. C'était la première fois que je m'exerçais au dialogue contemporain et autant vous dire que c'était pour moi une véritable épreuve.

Mais ce n'est pas de cela que je voulais vous parler aujourd'hui. Je voudrais vous parler d'une expérience que j'ai déjà présentée dans les grandes lignes l'année dernière lorsque la question portait sur l'espace : mon expérience personnelle dans le multimédia. J'ai été pendant sept ans d'abord salarié puis indépendant, concepteur et scénariste de CD-Rom multimédia ; donc j'ai appris à connaître et maîtriser dans une certaine mesure les nouvelles technologies. J'ai aussi été amené à découvrir les travaux d'un chercheur en sciences cognitives, Pierre Lévy, qui a mené une réflexion très intéressante sur l'information et au-delà, en élargissant, sur le temps. Pierre Lévy distingue

trois pôles qui correspondent à l'expérience successive de l'Humanité dans ses vingt derniers siècles. D'abord un pôle qu'il qualifie d'oralité primaire, qui est le temps de la tradition orale, qu'il résume sous la forme d'un cercle, c'est-à-dire un temps qui boucle sur lui-même et qui vise à se répéter sans cesse. La tradition orale, à travers une de ses formes archétypales qu'est le conte, permet de revenir à un temps que l'on maîtrise et que l'on digère petit à petit, de répétition en répétition. Le deuxième pôle est celui de l'écrit, représenté par une ligne fléchée, un vecteur, qui illustre un temps orienté, cumulatif. Grâce à l'écrit, on peut archiver, on peut conserver les écrits légués du passé et peu à peu construire une progression dans le temps. Enfin, son apport le plus décisif est la définition du troisième pôle informatico-médiatique, qui serait le temps que nous vivons aujourd'hui, un temps initié par le développement de la machine mais surtout par l'apparition de l'informatique et particulièrement du micro-ordinateur. Selon lui, ce pôle se figure le mieux par un point, un point scintillant, qui tantôt apparaît au regard et tantôt disparaît. Il décrit précisément la pensée et l'information comme une étincelle qui luit à l'intersection de deux filaments de sens. Cela semble un peu abstrait, mais c'est souvent ce que l'on vit lorsqu'on navigue sur Internet. On perd très vite le souvenir des sites et des pages visionnés auparavant et toute l'attention se concentre sur ce que l'on a sous les yeux, mais que l'on va oublier l'instant d'après. On est dans un temps pointillé, dispersé, émietté qui s'évanouit aussitôt qu'il est apparu.

Dans ce pôle informatico-médiatique, qui aujourd'hui nous concerne tous, quelle que soit la relation que l'on entretient avec l'informatique, des expériences littéraires sont menées. Des expériences qui n'ont pas attendu l'informatique puisque l'Oulipo, que l'on qualifiait de littérature combinatoire, annonçait déjà les capacités de l'informatique. Seulement, l'ordinateur a donné de nouveaux moyens pour que cette littérature puisse se développer. Aujourd'hui, sur Internet, on trouve de nombreux sites qui proposent des réflexions autour de la littérature interactive, voire arborescente. On est en train de quitter le récit linéaire, conduit peu à peu d'un début vers une fin. Ce ne sont pas des expériences qui connaissent une grande diffusion et je ne

pense pas qu'elles supplantent un jour le récit littéraire mais elles occupent une place marginale qui a aussi son intérêt. Exemple de cette littérature interactive, choisi à dessein provocateur et que je ne cautionne pas toujours : un professeur de l'université Paris 8 Saint-Denis, Jean-Pierre Balpe, a développé un logiciel qui permet de créer des romans automatiquement, en quelques minutes. Pratiquement, son système consiste à réunir dans un logiciel, qui de fait est assez volumineux, toutes les règles orthographiques et grammaticales de la langue française et, en outre, toutes les règles qu'il a pu tirer de la littérature des derniers siècles en termes de narration, de conduite d'un récit, de composition d'un roman. Le résultat est assez curieux, assez brouillon, heureusement pour nous ; cependant, il n'est pas tout à fait décevant. Lorsque j'ai lu en cinq minutes certains des romans qui ont été édités, il m'est arrivé de me laisser prendre par certains paragraphes, certaines pages, et de trouver que ce n'était pas si mal écrit à défaut d'être bien pensé, puisqu'il n'y a aucune intention et qu'il s'agit de textes autogénérés. Ce genre d'expérience peut questionner la littérature et questionner le temps. Certains chercheurs du MIT (Massachusetts Institute of Technology) prétendent même qu'en 2025, ils seront en mesure de mettre au point des ordinateurs qui pourront écrire des romans à la demande. Cela correspond aussi sans doute à une conception américaine du romanesque où il y a des formations universitaires qui proposent des cours d'écriture de romans à la sortie desquels on peut prétendre en composer.

Ces recherches donnent un sens nouveau à l'écriture du temps. Je pense qu'il y a toujours une place pour le récit littéraire. D'autant plus qu'il y a certains procédés du récit, tels que le suspense, qui ne peuvent fonctionner que dans la mesure où l'on maîtrise le début et surtout la fin d'un texte. Autant les recherches de Jean-Pierre Balpe permettent de produire des pages de qualité ou des paragraphes intéressants, autant maintenir l'attention du lecteur sur plus d'une centaine de pages paraît très difficile. Dans ce contexte, les histoires, les récits sont des instruments de discipline du temps. Le roman est, auprès de certaines personnes, un genre déprécié, notamment le roman historique, et on le qualifie de passe-temps, comme s'il permettait

soit d'accélérer, soit au contraire d'enjamber le temps, pour finalement retourner, lorsqu'on referme le livre, à des activités plus intéressantes. Or, ce n'est pas du tout ma conception. Je pense au contraire que les récits linéaires ordonnent le temps, le disciplinent, et se font ainsi les alliés des horloges, pendules et autres montres-bracelets qui constituent jusqu'à présent la seule matérialisation du temps. Je ne connaissais pas le musée du Temps de Besançon et je me suis donc précipité vers le panneau d'information pour voir ce qui était présenté. Cela aurait pu être des photographies de personnes à différents âges puisque la connaissance la plus intime qu'on a du temps est celle que l'on vit à travers son corps et sa dégénérescence. Mais le choix qui a été fait est de présenter des instruments de mesure du temps. Ces instruments qui ont évolué au fil des siècles sont des instruments partiels : on a fait un choix du temps. Lorsqu'il y a choix, il peut y avoir aussi discipline, c'est-à-dire choix qu'on s'impose à soi-même. Et c'est là que les histoires, les récits, peuvent jouer leur rôle.

*Ce texte résulte de la transcription et de la réécriture de l'intervention orale d'Olivier Bleyss au musée du Temps, lors des « Petites Fugues » 2003. Il a été revu par l'auteur qui a souhaité lui conserver son style parlé.*



Tous droits réservés

Olivier Bleys est né en 1970, il a suivi une formation à la fois technologique et littéraire. À vingt-deux ans, il publie un conte, *L'Ile* (éditions Grancher, 1993), primé par la ville de Lyon. En 1995, les éditions Arléa font paraître son premier roman, *Le Prince de la Fourchette* (une écriture ouvragée, dense, inspirée des auteurs de la Renaissance...). À ce jour, Olivier Bleys a publié huit livres : romans, essais et récits de voyage, dont bon nombre sont réédités en poche et traduits dans une dizaine de langues.

Ainsi : Prix François Mauriac de l'Académie française, *Pastel* (éditions Gallimard, 2000) est un roman historique finement ciselé dans une langue inspirée du XVII<sup>e</sup> siècle et qui nous plonge dans l'univers des corporations de teinturiers possédés par la quête mystique de la couleur idéale. *Le Fantôme de la tour Eiffel* (éditions Gallimard, 2002) est son dernier roman. Par ailleurs, Olivier Bleys a publié *Madagascar, premiers pas au pays d'argile* (éditions Fer de Chances, 1999), *Le Voyage* (éditions Desclée de Brouwer, 2002) et une biographie de Pierre Loti, *L'Épître à Loti* (éditions de L'Escampette, 2003). Olivier Bleys a séjourné à l'automne 2002 dans le nord de la Franche-Comté, à Bourogne (Territoire-de-Belfort), dans le cadre d'une résidence proposée par le C.R.L. Ce séjour lui a inspiré un petit texte, *Les Friches heureuses*, publié par le Centre régional du Livre de Franche-Comté avec des dessins de Benjamin Bozonnet. (Ce livre est disponible au C.R.L.).

« De l'aube jusqu'à la nuit, Simon s'activait dans l'atelier sous l'œil sévère du teinturier. Rien de ce qu'il entreprenait n'évitait la censure de son père : empoignait-il un sac de chaux, Maître Lucas lui reprochait ses mains mouillées qui feraient durcir la poudre (...). « Trop tôt », dénonçait le maître si Simon dérangeait un bain encore frais ; « trop tard », jugeait-il un moment après. » (*Pastel*, Folio/Gallimard.)

## L'ÉCRITURE DU TEMPS, LE TEMPS DE L'ÉCRITURE

Jean-Pierre Bregnard

**E**N PRÉAMBULE, quelques petites réflexions autour du problème du temps.

Voyons, par exemple, comment le temps peut nous induire en erreur... Et parfois durant très longtemps :

Selon certains spécialistes de l'hébreu ancien, il se pourrait que la phrase de Jésus « Heureux les *pauvres* en esprit » aurait dû se traduire par « Heureux les *mendiants* en esprit »...

Il faudrait savoir... Depuis le temps qu'on nous dit... ! En tout cas, si cela est vrai, il me semble que c'est là une bonne nouvelle pour les écrivains. Une nouvelle qu'il faut porter partout en nos temps d'écriture où les simples restent publiés plus souvent qu'à leur tour.

Maintenant, voyons comme le temps peut aussi jouer des tours à notre logique de pensée : « De même qu'aucune chose n'existe depuis toujours, l'univers ne saurait exister depuis toujours. Mais comme aucune chose ne peut naître de rien, l'univers ne saurait non plus être né de rien. Conséquemment, le plus probable est que le monde n'existe pas. »

Je vous propose encore un petit texte de Dürrenmatt que je crois toujours inédit, ou plutôt non traduit en français. Il est tiré d'un ouvrage qui a pour titre *Porträt eines Planeten* :

« J'ai 87 ans. Je m'appelle Adam. Je voulais changer le monde. Je vis son injustice. Je vis la misère des pauvres et la cupidité des riches. Je remarquai qu'il y avait des exploités et des exploités. J'entrai dans le syndicat. Je luttais pour la classe ouvrière. Je m'engageai pour de meilleurs salaires, pour une journée de travail plus courte, pour des congés payés, pour une retraite équitable. Je collai des affiches, je tins des discours, j'organisai des manifestations et des grèves. Je fus arrêté »

et incarcéré ; puis je fus élu au parlement et j'accédai au gouvernement. Le monde fut changé. Les ouvriers reçurent de meilleurs salaires, une journée de travail plus courte, des congés payés, une retraite plus équitable. Les impôts augmentèrent pour les riches, la pauvreté disparut, mais l'homme ne devint pas plus heureux. Le nouveau monde n'était pas devenu meilleur, même pas plus juste. Quand une injustice disparaissait, une autre s'installait à sa place. L'homme était devenu plus libre, mais sa liberté ne le libérait pas. Il possédait plus qu'il n'avait jamais possédé, mais maintenant, il se possédait surtout lui-même. Il se trouvait en face de lui-même et ne savait que faire de lui-même. Et lorsque je remarquai cela, je démissionnai, car je ne savais plus non plus que faire de moi-même. »

Voilà. Je vous propose maintenant un texte tiré de mon dernier ouvrage, qui n'est pas un roman mais un essai, en phase terminale, ayant pour titre *L'Angoisse des terriens*. Un ouvrage qui me semblait plus en rapport que mes romans avec le thème du festival : L'écriture du temps, le temps de l'écriture.

### L'ÉCRITURE DU TEMPS

Aux origines du langage, les hommes rencontrèrent des couples de mots contraires : « quelque chose » ou « rien », « intérieur » ou « extérieur », « avant » ou « après ». Nous ne pouvons échapper à ces oppositions fondamentales qui construisent notre pensée. Même celui qui dit que la vérité est relative ou qu'elle n'est qu'un mot, un signifiant sans signifié, pense encore dire ce qui est vrai.

Il en va de même du couple bien / mal. Si une personne affirme qu'il faudrait abolir une fois pour toutes les notions de bien et de mal, cette personne n'échappe aucunement à ce qu'elle désire supprimer : elle ne fait que donner elle-même sa version du « mal ».

Lorsque nous cherchons à comprendre l'univers, nous rencontrons le couple « quelque chose » ou « rien » : Les lois et la matière sont-elles nées de quelque chose ou ont-elles émergé de rien ? Notre esprit ne peut pas concevoir que quelque chose ait pu apparaître à partir de rien, de même que son contraire : que quelque chose puisse exister depuis toujours, sans cause.

C'est avec ces données que se sont construites des cosmogonies, des

religions : à partir d'un monde tantôt créé ou incréé. Il s'en est suivi différentes conceptions de l'homme, des valeurs sacrées, toutes sortes de mythes qui, avec les découvertes, ont dû souvent se redéfinir.

La révolution copernicienne a ainsi appris aux humains que la terre n'était pas une vaste étendue au centre de la Création. Et par le bouleversement que pouvait susciter ce genre de découverte, la pensée (c'est-à-dire les connaissances, la raison) s'est alors retrouvée elle-même élevée à des hauteurs mythiques. La « Pensée » allait transformer la condition humaine par la compréhension des lois du monde. Une espérance qui n'a cessé de grandir avec le flot des découvertes. Et si le rationalisme découvrait, sous le régime de la terreur, que la raison avait ses revers, la Pensée réussissait néanmoins à se relever. Il s'agissait désormais de rechercher les « raisons de la perte de raison », dans certains mécanismes qui avaient dû échapper à la Pensée.

Ainsi se mit-on, par exemple, à l'écoute des analyses de Marx, expliquant que l'esprit humain pouvait être fortement conditionné par le milieu social. Cela alors que Darwin laissait envisager que les humains ne descendaient pas d'un couple premier, mais d'une complexe évolution des espèces animales. Avant que Freud ne déduise de ceci et d'études sur les troubles psychiques que certains de nos comportements étaient sans doute guidés par des mécanismes échappant à notre conscience. Pour libérer l'homme, différentes « déterminations » restaient donc à être comprises, dont les études ont amené peu à peu à la diversité des sciences. Que tel ethnologue étudie les mythes archaïques, que tel physicien tente de découvrir l'origine des choses à partir des lois de l'atome, que tel sociologue analyse les luttes économiques, que tel psychiatre s'enfonce dans les dédales de la psyché, que tel biologiste découvre la chimie du cerveau : chacun avait le sentiment d'étudier quelque chose d'essentiel, à la source des problèmes du monde.

Au premier tiers du vingtième siècle, les humains se sont ainsi retrouvés devant une véritable panoplie d'espérances. Chacun pouvait encore croire à l'avènement de l'homme libéré par la technique, à la société sans classes, à l'humanité rééquilibrée par la compréhension de son psychisme ou au futur humain parfait de la cybernétique.

C'est suite à la Deuxième Guerre mondiale que le mythe de la Pensée a commencé à s'essouffler. Non seulement la Pensée n'avait pas apprivoisé le monde, mais plus cette Pensée découvrait, plus elle prenait conscience de son ignorance.

Le sociologue constatait que la suppression des classes dominantes ne résolvait guère l'abrutissement du travail, les contraintes économiques, les conflits interpersonnels ou l'angoisse de notre condition. Le monde politique était-il la source des problèmes humains ou aussi leur conséquence?

Le biologiste parlait à la découverte de notre néo-cortex, mais il découvrait aussi que notre ancien cerveau reptilien régulait encore des fonctions telles que la sexualité, la colère (ce qui faisait dire à un biologiste que « notre néo-cortex est un moteur de Maserati monté sur un char à foin »).

Le psychiatre, lui, prenait conscience que l'absence de frustration ou de sentiment de culpabilité ne conduisait pas nécessairement au bonheur ou à l'autonomie. Il découvrait également que d'amener un individu à la conscience de ses troubles ne supprimait pas forcément ceux-ci. Et si les origines de la violence étaient à relier à des mécanismes inconscients, ceux-ci semblaient resurgir davantage en situations sociales oppressantes.

Ainsi, les multiples problèmes du monde se révélaient plus complexes que prévu. Et peut-être fallait-il aussi les relier, après tout, à la mauvaise foi ou au désespoir que dénonçait le philosophe. Si bien que les différents maux du monde se sont mis à ressembler aux maillons d'une chaîne refermée sur elle-même, ou à la fameuse hydre grecque, ce monstre dont les nombreuses têtes repoussaient à peine les lui avait-on tranchées.

Dans le troisième tiers du vingtième siècle, le coût de la science a commencé à assujettir celle-ci à l'économie et aux idéologies dominantes. La recherche s'est retrouvée marginalisée au profit des sciences appliquées où il s'agit de savoir plutôt que de penser. Et devant la croissance constante des armes et la cupidité du monde, la « Pensée » a alors perdu de sa hauteur en se découvrant débordée...

Après avoir renversé les mythes, la « Pensée » s'est retrouvée devant

les mêmes puissances inquiétantes qu’avaient tenté d’amadouer les cosmogonies. Mais si les dieux ne sont plus ressuscitables et que l’humain ne peut leur suppléer, alors les principes du monde sont redevenus hostiles. Et le réflexe, face au vide, est de nous retourner dans la contemplation de ce paysage de la technique qui nous fait plus que jamais oublier notre ignorance. Ou encore, de plonger dans la satisfaction des désirs, susceptible d’apaiser, pour un temps, l’angoisse de l’absurde.

C’est ce passage, en un demi-siècle, d’une panoplie d’espérance jusqu’au spectre de l’absurde, que l’on pourrait appeler l’écriture du temps. C’est là le sujet d’un de mes romans, *Le Fil qui chante*, où, pour mieux montrer la cassure du vingtième siècle, j’ai cru bon d’emprunter le genre littéraire même qui sévissait au début de ce vingtième siècle, avec ses espérances.

Parallèlement à la science, nous pouvons voir de mêmes changements dans le champ artistique. En littérature, par exemple, la métaphore reflétait naguère la croyance en une harmonie ou une finalité du monde. Plus tard, la vision atomiste et la pensée analytique ont poussé à ne voir dans les métaphores que rêveries ou manque de réalisme. Trente ans plus tard, la pensée systémique a montré que le réel ne cesse de faire émerger des propriétés ou des événements sans causes analysables (même les propriétés de l’eau ne peuvent se déduire de ses composants). De même, le visage, le paysage, le tableau sont toujours saisis dans une globalité qui ne se réduit pas à une addition de parties. La métaphore est ainsi réhabilitée, car elle décrit autant la réalité que ne le fait la description minutieuse. La légitimité des courants contemporains tend à faire oublier que ce qui apparaît révolutionnaire aujourd’hui peut se révéler demain inerte. Telle est l’écriture du temps.

### **LE TEMPS DE L’ÉCRITURE**

Chez Platon, *l’eidos* – l’idée substantielle – d’une statue est déjà entière dans la tête du sculpteur avant que celui-ci ne sculpte. Pour une pensée plus moderne ou systémique, l’idée n’est pas entière dans l’artiste, mais elle est comme rencontrée. Elle flotte tel un tout indis-

tinct qui émergera dans l'œuvre à mesure de son élaboration. Les premières ébauches préciseront ce « tout » qui, à son tour, dirigera les parties. Dès lors, les gestes du sculpteur, les mots de l'écrivain seront guidés par une émergence dont l'artiste n'est pas davantage le destinataire que le destinataire. C'est bien l'artiste qui « crée » l'œuvre, mais elle-même l'oblige à modifier ses pensées. L'œuvre profonde, avant de travailler le spectateur, a d'abord sculpté le sculpteur. Et la preuve que ce dernier ne crée pas à partir de ses seules données est qu'il peut ensuite être « étonné » ou avoir le sentiment d'avoir « trahi » ce qui cherchait à émerger.

Le temps de l'écriture supposerait-il donc une muse invisible ?

Pour répondre à cette question, peut-être nous faut-il ramener l'incertitude, comme le faisait en son temps Socrate : l'incertitude sur notre capacité à bien définir ce qui existe ou n'existe pas. Pour cela, abordons la question peut-être la plus complexe d'entre toutes : que veut dire exister ?

Ce que veut dire exister, un enfant le comprend aisément. Pourtant, il ne trouve pas les mots pour l'exprimer, car « ce qui existe, eh bien... c'est ce qui est... » Par exemple, une pierre existe. Son « statut d'existence » est d'être une chose matérielle, visible. La lune aussi est une sorte de grosse pierre dans le ciel. Quant au « statut d'existence » de la Grande Ourse, il est déjà différent, car la Grande Ourse forme seulement une figure géométrique depuis la terre. Qu'en est-il donc du « statut d'existence » d'une figure ou d'une illusion ? Cela est plus difficile à définir que pour une pierre.

Une loi, un principe, une propriété, un événement ne sont pas des choses, et leurs différents « statuts d'existence » sont des plus complexes. Un événement, tel un acte héroïque, peut avoir existé un jour puis ne plus exister. Mais par le témoignage, cet acte pourra continuer d'être rappelé et, des années plus tard, son souvenir pourra inviter un individu à la tolérance ou à baisser le canon de son arme. Quel est donc le « statut d'existence » de ce tissu du langage qui peut sauter d'un lieu ou d'un temps à un autre, pour se réinsuffler dans l'Histoire et la modifier ?

Ou encore, quel est le « statut d'existence » d'une prédiction ? Par

exemple, il n'existe plus de guerre de Religion. Mais si un puissant chef d'État professe le contraire, qu'il s'arme et accuse, il pourra recréer les conditions disparues pour que renaisse une guerre religieuse. Et dans ce cas, plus personne, dans l'Histoire, ne pensera que la prédiction était fautive, car la prédiction fautive s'est réalisée... Inversement, nous pouvons imaginer des moutons courant vers un abîme. Un mouton qui s'en rend compte dépasse le troupeau pour l'avertir. Mais le chef des moutons, furieux d'être dépassé, fonce sur le mouton prophète. Puis les moutons prennent une autre direction que celle de l'abîme. Le troupeau pense que le mouton prophète avait tort, puisque la prophétie juste ne s'est pas réalisée.

« La liberté ou la mort », dit un personnage de Kazantzákis, car dans l'Histoire, des millions de personnes ont préféré sacrifier leur vie plutôt que de ne pas suivre le sens premier auquel il leur paraissait devoir obéir. Mais quel est le « statut d'existence » de ce sens qui peut être plus important que la vie ?

L'esprit humain observe, expérimente, fait des miracles scientifiques parfois, mais il part pour cela de lois préexistantes. La loi universelle de reconnaissance de l'autre, pas davantage que l'œuvre d'art, n'est une simple production de quelque chose déjà en nous. Car de même que l'homme a inventé la roue mais non la propriété de celle-ci, de même que l'esprit a inventé les calculs mais non leur résultat, l'homme a créé des lois de partage, mais il n'a pas inventé la logique de réciprocité. Et la preuve que l'homme n'a pas inventé la justice est le fait même qu'une loi peut être injuste ou le devenir. La logique de réciprocité n'est pas une invention des consciences, mais une émergence de celles-ci. De la même manière que la pensée « émerge » des neurones mais qu'elle n'est pas une « invention » de ceux-ci (les neurones ne pensent pas). Mais quel est le « statut d'existence » de ces choses qui émergent de nous sans que nous les ayons créées ?

Ou encore, nous pouvons nous demander ce qu'il en est de ce que nous nommons « parole », « langage ». Des textes en tout genre existent et nous pouvons les lire, les analyser comme des objets. Mais leur dimension est des plus complexes, car ces « objets » peuvent eux-mêmes prétendre nous analyser, nous invitant à nous regarder. Un

grand pourcentage de paroles sont même émises dans ce but : parler de l'humain à des humains. Et dans ce cas, nous ne saurions saisir leur sens sans regard à notre personne. De même qu'au jeu d'échecs, nous ne pouvons comprendre les positions adverses sans regard à notre propre jeu.

Où encore, qu'en est-il de ce que nous nommons la réalité ? Comment répondre, quand selon les espoirs ou les craintes à partir desquels nous appréhendons cette réalité, celle-ci ne cesse de changer d'apparence. Ce matin nous ressentions en nous le doute, et ce soir la confiance. Ce qui « existait » « n'existe plus ».

Où qu'en est-il du « statut d'existence » de la confiance, ou de l'amour ? Nous dirons que le « statut d'existence » de l'amour est des plus singuliers, car il possède l'étrange faculté d'exister et de ne pas exister à la fois, d'influer ou de ne pas influencer, selon que l'on veut ou non l'entendre. L'homme cynique, l'exploiteur, aura raison de dire que tout est permis dans l'impunité, car il vit sur un versant du monde où l'amour n'influe pas. Et seule son angoisse du dialogue le trahira. Il faut, pourrions-nous dire à propos du « statut d'existence » de l'amour, y « croire pour le voir », car la différence entre lui et le néant reste de l'ordre de l'invisible. Et pourtant, si nous écoutons les paroles de ce qui en un sens n'existe pas, elles changeront ce qui existe.

La montre que l'on m'a offerte en cadeau existe, mais elle ne se différencie nullement d'une autre montre identique du magasin. Le « statut d'existence » d'un cadeau n'est pas perceptible par une légère chaleur ou une onde particulière. Pourtant, m'offrirait-on plusieurs fois le prix de ma montre, que je ne la vendrais pas pour aller m'en acheter une semblable en gardant la différence d'argent. Mais quel est donc le « statut d'existence » de ces choses totalement inaccessibles à nos sens ou à nos sondes, et qui pourtant ne font qu'influencer nos comportements ?

Nous dirons que ces « choses » n'appartiennent pas aux dimensions de l'espace et du temps, mais à ce que nous pourrions nommer la cinquième dimension de l'esprit. Une dimension intimement reliée aux autres, car elle ne cesse de rejaillir dans le monde, aussi sûrement que

les idées construisent des aérodromes ou des bombes qui explosent. Un auteur pourrait demander à ce qu'un de ses livres ne soit publié qu'après sa mort et, dans ce livre, il pourrait être écrit : « Je suis mort et pourtant je vous parle, maintenant, ici. J'influence en ce moment la matière de votre cerveau. J'appartiens désormais à la cinquième dimension de l'esprit qui rejaillit dans les autres dimensions de l'espace et du temps. »

La conscience, la pensée, la liberté, l'âme, émergent toujours d'un tout, et vouloir prouver leur existence procède de la même confusion que celle du sauvage qui voudrait démonter une lampe de poche pour voir d'où vient la lumière. Avec la notion d'émergence, notre esprit est dépassé. Nous ne pouvons concevoir que la pensée soit dépendante de la matière et qu'en même temps, elle s'en échappe. Et ainsi revient l'incertitude pour ce qui est de notre capacité à définir ce qui existe ou non en deçà de nous.

Enfin, pour finir de ramener l'incertitude, nous pouvons prendre un dernier exemple. La race aryenne, nous le savons, était une « illusion », mais cette illusion, elle « existait », et avec suffisamment de réalité pour entraîner des millions de morts. Quant à la terre plate, c'était également une représentation fautive, mais elle aussi « existait », et elle a entraîné Giordano Bruno au bûcher. Inversement, il y a près d'un siècle, certains biologistes ont émis l'hypothèse selon laquelle il n'y avait pas de différence de race entre les humains, mais cette « vérité », enfermée dans des pages de recherche, n'influait pas l'histoire. Dans la réalité de tous les jours, les fictions ou les mensonges ne sont pas moins « réels » que les vérités dormantes. Un mythe ou un personnage de fiction pourra influencer davantage une époque qu'une personne réelle.

Dans le monde du spectaculaire, nous parlons des victoires éclatantes, du profit, des guerres, des victoires du mal et non de ces défaites nombreuses mais moins visibles.

Bien sûr, nous croyons savoir que certaines espérances sur le monde ne sont que rêveries ou illusions, ou que nombre de prouesses légén-

daïres n'ont en fait pas existé réellement. Pourtant, ces espérances ou ces légendes n'en ont pas moins insufflé dans le cœur des humains du courage leur permettant alors d'accomplir « réellement » des prouesses légendaires... Telle est l'étrangeté de la cinquième dimension de l'esprit, qui peut faire que ce qui n'existe pas se mette à exister, ou que ce qui est fiction devienne réalité.

C'est cela, pour moi, le temps de l'écriture.

Si l'écriture du temps détermine le temps de l'écriture, le temps de l'écriture aussi détermine l'écriture du temps.

*Conçu pour être lu lors des rencontres au musée du Temps, le texte de Jean-Pierre Bregnard a ensuite été revu par l'auteur.*

Jean-Pierre Bregnard est né en 1951. Il vit à La Chaux-de-Fonds et en Bourgogne. Il a publié aux éditions Zoé *On disait* (1990), roman de tonalité intimiste. Paru en 2002 chez le même éditeur, *Le Fil qui chante* apparaît comme « un OVNI littéraire » ; l'auteur y explore les méandres de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle et les circonvolutions des neurones. Livré aux caprices de sa mémoire, un vieil homme, poursuivant la trace d'une jeune femme énigmatique dont il a été amoureux, « retrace ici l'histoire politique du siècle dernier, de la montée du nazisme à la chute du Mur de Berlin » (Isabelle Martin, *Le Temps*).

« Helena était assise à une petite table et j'ai remarqué qu'elle portait à nouveau ses longs cheveux qui cachaient en partie son visage. Mais tandis que je voulais l'observer, Helena m'a aperçu et son regard m'a semblé ému. Alors j'ai tiré la porte et me suis approché dans le présent, dans la seule chose qui avait de l'importance... » (*Le Fil qui chante*, Zoé.)

## LE TEMPS, LES LAMES DE FOND ET LA HOULE

Nicole Caligaris

**J**E VOUDRAIS PARTIR D'UNE SCÈNE d'un roman de William Golding, *Chris Martin*. Le personnage fait naufrage et essaie de surnager dans une mer démontée, au ras de la houle. Pris dans un cercle de brouillard, il voit gonfler d'immenses vagues qui viennent le soulever puis le laissent retomber au niveau de la houle et passent et s'éstompent, pendant que d'autres lames enflent. C'est en quelque sorte ce mouvement à deux temps, celui des lames de fond et celui de la houle qui se trouve en tension dans mes récits.

### LES LAMES DE FOND

La question du récit n'est pas coupée de la question de l'Histoire. Lever la tête du film des événements incarnés dans des récits clairement contextualisés, c'est sans doute chercher les lames de fond qui les animent et tâcher de rendre lisible la vitalité de ces forces des grandes profondeurs. Fernand Braudel, dans l'introduction de son livre, *Grammaire des civilisations*, explique que l'historien ne peut éluder aucune des trois échelles du temps : la succession rapide des événements, la transformation des sociétés autour des jeux de pouvoir et, enfin, l'échelle des civilisations, qu'il compare, en géographe, à l'érosion naturelle des reliefs et qui est un mouvement dont nous pouvons percevoir les traces mais dont nous ne pouvons être les témoins puisqu'il dépasse de loin la durée d'une vie humaine. Je trouve chez Herman Melville, dans le chapitre de *Moby Dick* qu'il dédie au capitaine Achab, l'anticipation de ces analyses. Ce qui fait la grandeur et la noblesse de l'homme, écrit Melville, est enfoui sous l'entassement des siècles. On retrouve l'idée qu'il y a une échelle de temps dont nous ne pouvons pas être les témoins et pourtant dont nous participons. Cette échelle temporelle des fondations peut rester sous-

jacente, diffuse ou cachée mais elle peut aussi être objet même de l'écriture, c'est ce que réussit le grand Melville, soufflant sur les allégories bibliques et vivifiant leur feu de son propre récit. C'est aussi le sens de mon travail d'écriture que d'explorer nos fondations communes. Mes livres sont les véhicules de mythes, de récits matriciels qui me fondent et ont fondé mes prédécesseurs qui me les ont transmis directement ou par diffusion collective. Paradoxalement, mais c'est le paradoxe de la littérature, mes récits portent leur matrice dans leur ventre. Mais ils n'en sont pas exactement la reprise, disons que mes récits ne sont, avant tout, qu'une exploration questionnante de notre condition, portée, soulevée et secouée par les lames de fond de ces récits fondateurs. Et peut-être parce que je les travaille à ma façon, ces histoires sont-elles vivantes et continuent-elles de parler aux hommes. Elles circulent, en tout cas, à l'intérieur des miennes comme des fils de trame et en conduisent l'acheminement. Elles en donnent le dessin, du coup affranchissent le texte de la justification préconstruite de la psychologie et de la chronologie.

### LA HOULE

En réfléchissant au temps de l'écriture, je me suis rendu compte que cette question du temps était peut-être inscrite dans mon corps. Cela peut paraître un peu compliqué ; j'ai d'ailleurs moi aussi du mal à comprendre ce que je raconte.

J'ai assisté, il y a des années à un concert dans lequel un musicien « frappait le tao », selon le petit feuillet explicatif. Il frappait régulièrement un large tambour grave sur un temps très lent, de l'ordre d'un coup par minute ou peut-être plus lentement encore. Je me suis toujours demandé comment cet homme pouvait garder une régularité, compter le temps sur une durée si longue sans repère. À moins qu'il y ait des repères internes, propres au corps du musicien, une espèce de battement physique qui lui permette de garder son rythme. Peut-être sa pulsation cardiaque, ou sa respiration. Il y a quelque chose de musical dans l'écriture, et la dimension du temps la plus importante pour moi est celle du tempo. J'ai l'impression d'écrire avec mon corps, avec ma respiration, avec des voix qui ne sont pas celle que vous pouvez entendre, la mienne, mais des voix bien différentes qui



circulent dans ma tête ou dans mon ventre et c'est mon souffle, du moins, comme pour ces voix, mon souffle imaginaire, qui donne la cadence des phrases. Et Céline soulignait l'importance de la cadence dans l'écriture.

Mais, dans le récit, l'écriture se trouve confrontée à la question de la narration, c'est-à-dire, d'une façon ou d'une autre, à celle de la chronologie (des personnages, des faits). Or, la chronologie impose un ordre, c'est en quelque sorte une grammaire qui induit un sens pré-construit. Il me faut me bagarrer en permanence contre cet ordre. Désorganiser chronologiquement un récit, le construire dans du désordre chronologique, en perturber la linéarité temporelle, c'est tenter d'affranchir son texte d'une narration justifiée *a priori* ou conventionnellement pour tenter autre chose et notamment, tenter de sortir d'une narration causale.

Il se trouve que la continuité chronologique est liée à l'idée de continuité du sujet sur quoi repose notre représentation de l'identité : je pense que je suis moi, une seule et même personne, sauf trouble grave, tout au long de ma vie et dans toutes les circonstances. C'est ainsi que cette perturbation de la chronologie amène au personnage. C'est intéressant, littérairement, de concevoir un personnage hors de cette continuité temporelle : un personnage coupé de son origine, c'est-à-dire coupé de ce qui l'explique, une figure d'Oreste à l'instant où le meurtre de sa mère, autrement dit la suppression de son origine, est accompli. Appelons-le Persan, c'est un homme instantané, si l'on veut, dispensé d'une direction historique, libre d'une identité fixe. Quel est son temps ? Le présent.

Seulement, il y a deux présents ou deux aspects du présent : la grammaire française nous aide à le comprendre, avec d'une part le présent de l'action immédiate et d'autre part le présent dit de vérité générale, qui exprime lui, une durée sans terme, sans cadre, une permanence. Narrativement voici donc un personnage dont le temps est instantané *et* permanent. À la place d'une droite historique, inscrivons-le dans une droite spatiale : une route, la nationale 7. Instantané : chaque pas avancé sur cette route est toute sa présence, recommencée à chaque pas ; et ce vide de patrimoine laisse toute la place aux perceptions. Je trouve ce puissant et poétique désordre chez l'auteur polonais

Stanislas Przybyszewski, dans un extraordinaire texte intitulé *La Messe des morts* (traduction de Nicole Taubes, préface de Claude Louis-Combet, chez José Corti) : « Je suis seul ! Je suis commencement car je porte en moi toute la série de l'évolution et je suis la fin car je suis votre dernier maillon. Seul avec mes sensations. »

Quant au temps de la permanence, ça peut être celui d'une attente sans fin, dans un lieu qui est un creux, qui porte, en lui-même, le moins d'histoire, le moins de sens possible : une salle d'aéroport, mettons. Pourquoi ne pas imaginer que ce personnage, en train de marcher, tout extérieur à lui-même, sur la nationale 7, pourrait aussi bien se trouver dans l'entre-temps et l'indéfinissable intérieur d'une salle d'aéroport, toujours sans identité continue, ni centre fixe, ni sens propre ? un personnage sans récit propre, en somme. « Quelque chose est perdu, écrit Przybyszewski : le mystique point d'oscillation où prennent appui toutes mes forces, et l'unicité s'est décomposée en mille fragments éclatés. » Et voilà que notre personnage s'est démultiplié, dans sa salle d'attente : une conscience polynucléique, un personnage à plusieurs consciences, voilà ce qu'il est devenu, plusieurs soi, plusieurs récits en soi... Voyez un peu à quels naufrages risquent de nous entraîner le cercle brumeux de ces insidieuses questions sur le temps.

*Ce texte résulte de la transcription et de la réécriture de l'intervention orale de Nicole Caligaris au musée du Temps, lors des « Petites Fugues » 2003. Il a été revu par l'auteur qui a souhaité lui conserver son caractère d'oralité.*

Nicole Caligaris est née en 1959. Elle a publié de nombreux ouvrages pour la jeunesse. En cinq ans et cinq romans, Nicole Caligaris a imposé un ton neuf en littérature à la fois poétique et brutal, d'une saisissante force d'interpellation. En 1997, *La Scie patriotique* (Mercure de France) la révèle au public. Elle jette dans ce livre un « regard neuf à travers de vieux trous » pour parler de la guerre. En 1999, elle publie *Les Samothraces* (Mercure de France). Le livre s'attache au destin de trois émigrantes et interroge ce mouvement qui fait se lever des gens, partir, fuir, tenter de s'arracher au malheur commun. La même année paraît *Tacomba*, un récit de voyage au Maroc, qui ouvre une réflexion sur l'altérité et l'hospitalité. En 2002, elle rejoint les Éditions Verticales et publie *Barnum des ombres* et *Les Chaussures, le drapeau, les putains* (2003), une réflexion sur le « travail » qui s'appuie sur des textes de Primo Levi, Roger Caillois, Albert Camus, Hannah Arendt... En 2003, elle publie également, avec le photographe Philippe Bertin, un beau livre à tirage limité, *Désir volé* (éd. Abstème & Bobance).

« Gardés du moindre souffle, séparés du dehors. Patience des patientes. Ici nous sommes un tic-tac de pendule : qu'est-ce que nous faisons ? Nous comptons le temps. » (*Les Samothraces*, Mercure de France.)

## LA LITTÉRATURE CONTRE LE DEGRÉ ZÉRO DU TEMPS

Bernard Comment

**J'**AIME BEAUCOUP L'IDÉE du « demi-anniversaire » de Corinne Desarzens. Il est vrai que le calendrier peut nous réserver des surprises. J'ai toujours été fasciné, par exemple, par cette espèce de temps obscur lié au fait de quelqu'un qui serait né un 29 février. J'ai toujours trouvé là une façon très problématique d'habiter dans le temps.

D'abord, il y a le temps dans l'écriture. Nicole Caligaris a parlé de tempo et cela me semble une dimension extrêmement importante. Au fond, le moteur du temps dans l'écriture, c'est la phrase et donc le point. Il y a là une espèce de pulsation que chacun règle à sa ou ses manières. Je pense d'ailleurs qu'il ne faut pas avoir une seule phrase, un seul tempo. À partir du moment où l'on essaie d'intégrer des pans hétérogènes à l'intérieur d'un même espace romanesque, il est difficile, notamment dans une perspective moderne, de n'impulser qu'un seul tempo. Mais il est clair que la question du tempo est la question fondamentale du temps que doit se poser quelqu'un qui écrit.

D'un point de vue linguistique, une phrase est infiniment catalysable : c'est l'idée, dont s'amusait beaucoup Roland Barthes, de quelqu'un qui arriverait au langage, passerait sa vie à faire une phrase et ne s'arrêterait qu'à sa mort. En théorie on peut très bien passer sa vie à faire une phrase, d'où d'ailleurs toute la panique sociale liée à la longueur des phrases. Aujourd'hui, le tempo télévisuel s'étant imposé, les phrases qui excèdent 25 secondes sont difficilement compréhensibles et surtout peu admissibles. Il y a d'un côté la perspective normative, et d'un autre côté le travail à l'aveugle, beaucoup plus personnel, ancré dans le corps et peut-être lié à des phénomènes de respiration, d'intériorité.

On ne peut pas forcément réduire cela à du physiologique : il y a le temps de la parole, comme dans un dialogue, et le temps de la récitation intérieure, expérience que j'ai été amené assez directement à faire. Qu'est-ce qui se passe dans la tête de quelqu'un quand il commence à penser à l'intérieur de lui-même à toutes sortes de choses ? Le temps s'accélère – du point de vue du rythme, on serait incapable de dire à haute voix ce que l'on pense à voix basse – et le temps se plie, se recourbe considérablement et part souvent dans de nombreuses directions. Ce qui nous a beaucoup appris sur les tempos variés, repliés de cette récitation intérieure, c'est l'écriture de ce qui défait, détourne le temps : à savoir, par exemple, les expériences de la drogue, comme chez Henri Michaux, Jack Kerouac, où la question du temps et de ses replis se pose de manière très intéressante. Mais je voulais surtout parler de la phrase ; car je crains que, trop souvent, la phrase n'aille de soi. Une différence se fait entre les gens pour qui la phrase va de soi et ceux pour qui elle ne va pas de soi.

Ce qui m'occupe beaucoup en ce moment – et, on ne parle jamais mieux que de ses préoccupations personnelles et de ses obsessions – c'est ce que le temps articule de passé, de présent et de futur. Je voudrais citer un poème de Carlos Drummond de Andrade, moderniste brésilien des 70 premières années du XX<sup>e</sup> siècle, *Mort en avion*, absolument éblouissant sur la question du temps. Il s'agit du récit intérieur de la dernière journée de quelqu'un qui va donc mourir et qui le sait sans le savoir : c'est-à-dire qu'il vit sa journée sans savoir qu'il va mourir mais il la pense en le sachant. Il y a là une double inscription et un double roulement à l'intérieur de ce poème qui produit un certain vertige.

Je n'en cite que le début, qui noue bien la double temporalité :

« Je m'éveille pour la mort  
 Je me rase, m'habille, me chausse.  
 C'est mon dernier jour : un jour  
 entamé d'aucun pressentiment.  
 Tout fonctionne comme toujours.  
 Je sors dans la rue. Je vais mourir

Je ne mourrai pas maintenant. Un jour  
entier se profile devant moi. »

Et la fin, magnifique, le poème fait en tout cinq pages :

« Ô blancheur, sérénité sous la violence  
de la mort sans préavis,  
précautionneuse et pourtant irrésistible approche d'un péril  
atmosphérique,  
coup percuté dans l'air, lame de vent  
dans le cou, éclair  
choc fracas fulguration  
nous roulons pulvérisés  
je pique verticalement et me transforme en fait divers. »

Ce qui m'intéresse beaucoup par rapport à ces questions de passé, présent, futur, c'est la question du temps historique. Je constate, au fond, que ma préoccupation dans l'écriture est de savoir aussi où je me trouve comme sujet historique. Il y aurait aussi le temps anthropologique : je pense que, pour un sujet humain, il y a une mutation anthropologique considérable qui a eu lieu – dont je me rends compte *a posteriori* qu'elle habite beaucoup de mes textes – à savoir la question de la procréation. Vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle, quelque chose de fondamental aura changé pour l'homme, tel qu'il se perçoit dans le temps de sa perpétuation : le découplage (si l'on peut dire) de la procréation et de l'accouplement. Cela ouvre la voie à une détérioration de la structure familiale avec des retardements possibles d'insémination, stocks de spermatozoïdes, ainsi que tous les renversements et déliaisons temporels que cela peut impliquer. Cette mutation anthropologique est quelque chose de majeur dont on prend sans doute mal encore la mesure, notamment dans l'écriture.

Et puis il y a le temps historique : le temps que l'on ressent, écrivant, comme sujet historique. J'ai le sentiment d'être dans ce que Hanna Arendt appelle, dans *La Crise de la culture*, une brèche entre le passé et le futur : « un étrange entre-deux dans le temps historique où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement

déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore. On retrouve un sentiment assez proche dans une remarque de Paul Valéry prononcée lors une conférence tenue en 1935, un sentiment de souffrance lié à une double appartenance : « D'un côté, un passé qui n'est pas aboli ni oublié, mais un passé duquel nous ne pouvons à peu près rien tirer qui nous oriente dans le présent et nous donne à imaginer le futur ; de l'autre, un avenir sans la moindre figure. » On comprend que l'on puisse se sentir isolé et perdu dans cette brèche entre deux temps.

J'aimerais lire un extrait d'un texte qui débute (comme beaucoup de bons romans) par des remarques météorologiques, *L'Homme sans qualités*, de Robert Musil (p. 67-68 du tome 1, Le Seuil) :

« Qu'est-ce donc qui s'est perdu ? Quelque chose d'impondérable. Un présage. Une illusion. Comme quand l'aimant lâche la limaille, et elle retombe en vrac. Comme quand un peloton de laine se défait. Comme quand un cortège se disperse. Comme quand un orchestre commence à jouer faux. Vous n'auriez pu déceler le moindre détail qui n'eût pas été également possible autrefois, mais tous les rapports s'étaient légèrement gauchis. Des idées dont la valeur était naguère fort mince, avaient pris de l'embonpoint. Des gens qu'on n'aurait pour rien au monde pris au sérieux, récoltaient maintenant des lauriers. Les angles s'arrondissaient, ce qui avait été séparé se recollait, des hommes indépendants faisaient des concessions au succès, le goût qu'on s'était formé entrainé dans une nouvelle période d'incertitude. Partout, les limites précises s'étaient effacées, et une sorte de don de la mésalliance, d'ailleurs difficile à décrire, permettait partout l'ascension de conceptions et d'hommes nouveaux. Ces conceptions, ces hommes nouveaux n'étaient sans doute pas absolument mauvais ; il y avait seulement en eux un peu trop de mauvais dans le bon, un peu trop d'erreur dans la vérité, un peu trop de souplesse dans la définition. » La littérature a une incroyable force d'actualité et d'éclairage au-delà des années qui peuvent nous séparer d'un texte.

Alors, « qu'est-ce donc qui s'est perdu ? » Deux choses pour moi : la première, c'est la proportion, la deuxième, c'est le temps.

Il me semble qu'un modèle historique – et presque anthropologique par sa dimension séculaire –, à savoir le modèle de la perspective de la Renaissance, s'effondre. La perspective est un modèle qui nous permet de placer les choses les unes par rapport aux autres, et donc dans lequel s'inscrit la proportion, c'est-à-dire qu'un homme ne peut plus être aussi grand qu'un château par exemple. C'est un modèle qui nous a déterminés et nous détermine encore. Mais la perspective n'est pas seulement la proportion sur un plan. Comme l'a analysé Pierre Francastel, la perspective est aussi l'aménagement du temps qu'il faut pour passer d'un lieu à un autre. Il n'y a donc pas simultanéité des lieux de la représentation, mais inscription nécessaire du temps. Or, je pense que nous vivons aujourd'hui dans une espèce de disproportion systématiquement organisée. Je vis le monde actuel comme ce constant effet de disproportion : le surgissement permanent de choses qui ne sont plus jamais mises en perspective. Et la chute de la mise en perspective, c'est à mon sens l'ouverture de la disproportion et de tous ses effets.

Le deuxième aspect est ce que je ressens comme la haine du temps (l'accumulation et la sédimentation qu'il suppose) et l'exaltation triomphaliste de l'instant comme autorisation systématiquement reconduite du surgissement de n'importe quoi. Il n'y a donc plus d'inscription des choses dans une durée qui permettrait de les remettre dans leur proportion réelle.

Je passe rapidement sur ce triomphe maladif de l'instant, de l'impatience, de la non-durée et de l'amnésie, pour arriver à un questionnement qui me poursuit depuis plusieurs années. Il s'agit du 11 septembre 2001 qui est devenu un parfait lieu commun et une sorte de repère emblématique mondialement partagé. Ce jour est associé à une autre expression que je trouve, elle, beaucoup plus problématique, c'est « Ground Zero ». Car, au-delà de la désignation de l'étage, ou plutôt du non-étage auquel ont été réduites les deux Twin Towers, il y a très clairement la volonté de faire de ce degré zéro un degré temporel : c'est-à-dire que quelque chose commencerait là, se fonderait là dans une violence de temps qui mérite tout de même d'être interrogée. Il y a eu évidemment un événement tragique ; mais



Tous droits réservés

il faut s'interroger sur cette volonté du temps zéro. La monumentalisation du temps est toujours l'apanage et la définition des tyrannies, comme l'a finement observé Antonio Tabucchi dans sa contribution au livre *Un autre monde* sous le titre « Le contrôle du temps » (*L'Herne*, 2003). Devons-nous accepter comme évidence ce coup de force alors que nous sortons d'un siècle qui aurait eu plusieurs occasions – peut-être davantage fondées – de se donner des temps zéro ? Si aujourd'hui il y a cette volonté, cela correspond à un mouvement très large d'anéantissement culturel où, précisément, l'instant spectaculaire triompherait définitivement dans sa capacité d'effacement. Pour moi l'écriture est évidemment le contraire du degré zéro. Cela peut paraître paradoxal pour quelqu'un qui a écrit sur Roland Barthes lequel a lui-même écrit *Le Degré zéro de l'écriture*. Mais j'éprouve personnellement un malaise, une distance, par rapport à la fascination qui a marqué un moment historique important dans les années 60-70 pour le degré zéro, l'instant. Aujourd'hui, je trouve cette fascination pour l'instant très problématique ; fascination que l'on retrouve d'ailleurs, par exemple, chez quelqu'un qui s'est rapproché progressivement de Barthes : Italo Calvino, notamment dans son livre *Temps zéro*. L'écriture est pour moi la résistance au temps zéro et à l'instant par un travail de réappropriation et de réélaboration du passé.

Mais ce qui définit l'écriture c'est de n'être jamais simple, de n'être jamais ce qu'elle semble être. La littérature est, à mon avis, toujours, d'une façon ou d'une autre, un palimpseste : ce qu'elle dit déclarativement et explicitement n'est pas tout son dire. Quelque chose dans l'entre-deux du texte en dit plus. Et cette sous-couche que la littérature tire constamment avec elle-même est d'emblée une organisation temporelle qui la démarque heureusement et radicalement de toute entreprise de degré zéro du temps.

*Ce texte résulte de la transcription et de la réécriture de l'intervention orale de Bernard Comment lors des « Petites fugues » 2003 au musée du Temps. Il a ensuite été revu par l'auteur qui a souhaité en conserver le caractère parlé.*

**Bernard Comment** est né en Suisse en 1960. Écrivain et directeur des programmes « Fiction » à France Culture, il devient en septembre 2004 directeur de la collection littéraire du Seuil, « Fiction & Cie », succédant ainsi à Denis Roche. Son parcours géographique et éditorial traverse les frontières françaises et italiennes à partir de Porrentruy : à Genève et à Paris il reçoit l'enseignement de Roland Barthes et de Jean Starobinski, puis il est pensionnaire de la Villa Médicis à Rome ; il s'installe ensuite durablement à Paris. Il a publié à ce jour trois essais : *Roland Barthes, vers le Neutre*, Christian Bourgois, 1991 (rééd. 2003), *Le XIX<sup>e</sup> siècle des panoramas*, avec illustrations noir-blanc, Adam Biro, 1993, *Éclats cubains*, photos Jean-Luc Cramatte, éditions Grimoux, 1998 ; huit romans ou recueils de nouvelles : *L'Ombre de mémoire*, roman, Christian Bourgois, 1990 (rééd. Folio/Gallimard, 1999), *Allées et Venues*, récits, Christian Bourgois, 1992, *Florence, retours*, roman, Christian Bourgois, 1994 (rééd. Folio/Gallimard, 2000), *Les Fourmis de la Gare de Berne*, éd. Zoé, 1996, *L'Ongle noir*, éd. Mille et une nuits, 1997, *Même les oiseaux*, Christian Bourgois, 1998 (rééd. Poche J'ai lu, 2000), *Le Colloque des bustes*, Christian Bourgois, 2000 (rééd. Folio/Gallimard, 2002) ; son dernier roman, *Un Poisson hors de l'eau*, paraît en septembre 2004 aux éditions du Seuil (collection « Fiction & Cie »). Par ailleurs, Bernard Comment a publié les traductions de certains romans d'Antonio Tabucchi dont le très beau *Pereira prétend* ; enfin, il a réalisé la co-écriture de deux films d'Alain Tanner : *Requiem* (1998) et *Paul s'en va* (2003).

« Pendant de précieuses minutes, je suis arrivé à oublier, à n'être que dans l'ombre épaisse et poussiéreuse. C'est bien cela que je recherche, flotter dans l'oubli, marcher dans la boue informe et vierge de toute trace, de tout souvenir, abandonner ce qu'on a fait, ce qu'on a été, ce qu'on a vécu, comme une peau qui tombe. » (*Florence, retours*, Folio/Gallimard.)

## PETITES VARIATIONS SUR LE TEMPS

Corinne Desarzens

**A**UX DEMI-ANNIVERSAIRES ET À UN TROU, voilà à quoi je pense, d'emblée, si le mot temps est prononcé.

Ma mère, jadis laborantine dans le domaine des vins, avait trois prétendants. L'un lui apportait un gâteau, tous les six mois. « Mademoiselle, aujourd'hui, vous avez vingt et un ans et demi. » Ce n'est pas celui qu'elle épousa. Derrière un banc placé contre un mur, tombaient les cartes postales que nous ne retrouverions plus jamais : un espace inaccessible, un trou. Je trouve assez angoissante l'idée qu'il puisse exister une fente funeste et mystérieuse, derrière un banc, et que les cartes postales s'y perdent à jamais.

Je pourrais aussi répondre : des bruits, des signes, des rappels. Les heures que sonne l'église. La demie. La pleine avec un repic, quand les cloches sonnent deux fois, à quelques minutes d'intervalle. Les ombres sur le mur. Le crissement des pneus. Le grincement des volets. L'arrivée ou le départ du voisin et le bruit du gravier dans la cour m'indiquent s'il est en retard ou non. D'une manière plus générale, le temps, c'est deux nombres à quatre chiffres avec un tiret au milieu, l'un connu, l'autre pas, suspendu au-dessus de soi, invisible, comme le coup de midi est suspendu dans le bronze des cloches – ça, c'est de Stefan Zweig. Dans la région d'Évolène, dans le canton suisse du Valais, les cloches sonnaient neuf fois pour un homme, à sa mort, et six fois pour une femme.

Le temps est aussi ce qui sépare deux photos : ce qui a dû arriver entre les deux et qui ne se montre pas. Une expérience corporelle. Nos bras, si proches de l'étreinte, du rond sous la lampe, sont le temps, alors que nos jambes sont la peur.

En passant une longue aiguille à travers les livres, les livres aimés ou ceux dont je suis curieuse, voici ce que j'ai ramené. Jacques Réda dit



© Feling Mandelmann

que le temps est une route, alors que l'éternité est un pays. Il peut être un cloître, un bain de temps dormant. Ou alors il l'appelle *ce vieux brouteur*. Pour Régis Debray, il égale le souci, l'inquiétude, quelque chose de purement affectif. Joseph Brodsky le décrit comme la moitié d'une destinée, *la géographie au temps mêlée donne la destinée*. Auteur de *Kitchen*, Banano Yoshimoto dit que *le temps est un élastique qui enserre, qui étire, qui emprisonne, qui ne lâche pas, puis qui vous abandonne*. Un autre Japonais, Kazuo Ishiguro, lui, le voit comme un cordon, qui retient ensemble les lamelles du store. J'aime particulièrement Pascal Quignard : le crâne lisse, l'œil laser, l'air d'un mage de science-fiction – on devrait s'intéresser davantage au physique des écrivains et cesser de croire qu'ils sont tous rassis et moches – et surtout ces phrases magnifiques : « Plus je vieillis, plus je me sens bien partout. Je ne réside plus tellement dans mon corps. Un jour, le paysage me traversera (...). Il y a un âge où l'on ne rencontre plus la vie mais le temps. On cesse de voir la vie vivre. On voit le temps qui est en train de dévorer la vie toute crue. Alors le cœur se serre. On se tient à des morceaux de bois pour voir encore un peu le spectacle qui saigne d'un bout à l'autre du monde et pour ne pas y tomber. » (*Terrasse à Rome*, Gallimard, p.139.)

Tous les grands livres ont le temps pour sujet : *Cent Ans de solitude*, *Le Guépard*, *Anna Karénine*. Anna justement dit qu'il y a des mois entiers qu'on préfère oublier, des années à rayer sans trembler et des minutes qu'on n'échangerait contre aucun trésor. Dans *Le Guépard*, le prince, le héros, dit que sur 73 ans, il n'a en fait vécu que trois ans de vraie vie. Et si vous retranchez un tiers passé à dormir : j'ai compté, cela fait quinze jours par an, pas mal, déjà.

Je suis très impressionnée par ceux qui ne dorment jamais, ou très peu : les escrocs internationaux, les chevaux, l'herbe.

Si j'ai peur du temps qui passe ? De moins en moins. Entre 29 et 30 ans, je n'en ai jamais eu aussi peur, mais maintenant, j'ai l'impression qu'on peut avoir successivement tous les âges dans la même journée. Qu'est-ce que du temps perdu ? Il n'y a pas de temps perdu. L'écrire dix fois. Cent. On devrait apprendre à perdre son temps, à l'étaler, à ôter des cases de son programme. S'accorder une sieste, même un quart d'heure. Le moment où l'on sort de cette sieste, ce bref inter-

valle entre celui où l'on ouvre les yeux et celui où les soucis se rappellent à vous, accorde une perception extraordinaire, tranquille, claire : la forme d'une oreille, le reflet d'un verre, une liste de commissions retrouvée au fond d'un caddie, un geste, une solution.

Le temps, c'est les yeux fermés, tandis que l'espace, c'est les yeux ouverts. Tellement de choses se passent sous les paupières closes.

La dernière image que j'aime vraiment beaucoup a été observée par Annie Dillard : quand les coccinelles hibernent, elles s'agglutinent et forme une boule, un peu ovale, un ballon de rugby d'un orange corsé, toutes ensemble pour passer l'hiver.

*Ce texte résulte de la transcription et de la réécriture de l'intervention orale de Corinne Desarzens au musée du Temps lors des « Petites Fugues » 2003 ; il a été revu par l'auteur. Il conserve néanmoins intentionnellement son caractère oral.*

**Corinne Desarzens** est née en 1952 à Sète (France) de parents vauchois. Elle choisit d'abord le dessin et la peinture. Pourtant, si plusieurs expositions de ses œuvres ont été réalisées, elle décide de se consacrer à l'écriture et au journalisme. L'influence de ses voyages et de ses lectures, mais surtout l'acuité de son regard et le sens inné du détail lui ont permis, dès son premier roman, *Deux Doigts de prunelle dans un verre à Bourbon*, aux éditions de l'Aire, 1989, de retenir l'attention de la critique. Elle fut lauréate du Prix Schiller en 1989. Romancière originale au talent reconnu, elle a publié une douzaine d'ouvrages, la plupart aux éditions de l'Aire (en Suisse) : *Il faut se méfier des paysages*, 1989 ; *Deux Doigts de Prunelle dans un Verre à Bourbon*, 1989 ; *Carnet Madécasse*, 1991 ; *Aubeterre*, (1994) 1999 ; *Pain trouvé*, 1995 ; *Ireland Black & White*, textes sur 80 photos de Jean Scheim, éditions Black and White, 1997 ; *Bleu Diamant*, 1998 ; *Mon bon ami*, 2000 ; *Ultima latet*, éditions Métropolis, 2000 ; *Je voudrais être l'herbe de cette prairie*, 2002 ; *Je suis tout ce que je rencontre*, 2002 ; *Sirènes d'Engadine*, éditions du Laquet, 2003.

« Le grésillement vert de l'horloge à quartz troue à peine l'obscurité de la chambre (...) les grésillements font avancer la vie par saccades. » (*Je voudrais être l'herbe de cette prairie*, éditions Zoé.)

## TEMPS DE L'ÉCRITURE, ÉCRITURE DU TEMPS

Christian Garcin

*(Ce texte est émaillé d'un certain nombre de citations d'auteurs que pour la plupart, et par l'effet d'une de ces coïncidences que j'affectionne, je lisais pendant que je tentais de réfléchir au questionnement proposé.)*

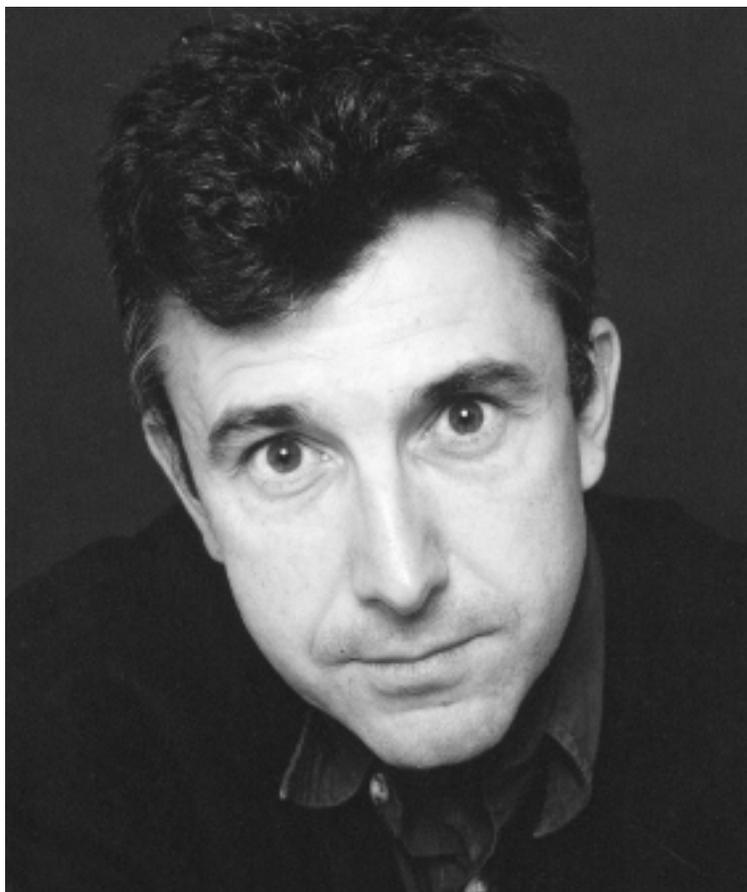
**P**OUR ÊTRE TOUT À FAIT CLAIR, je ne sais pas très bien ce qu'est « le temps de l'écriture », ni « l'écriture du temps », ni d'ailleurs l'écriture tout court — et encore moins, bien entendu, le temps lui-même. Si ce texte fut par exemple le dixième à être lu lors de la soirée d'ouverture des « Petites Fugues », il fut peut-être le dixième à citer la célèbre phrase de saint Augustin : « Le temps ; si personne ne me le demande, je sais ce que c'est ; dès qu'il s'agit de l'expliquer, je ne sais plus. »

Mais je pense que le temps de l'écriture, et particulièrement de l'écriture romanesque, est celui en lequel se rejoignent tous les temps qui nous gouvernent. Car il se trouve que j'ai une conviction : même si nous avons la conscience immédiate d'un seul temps, qui est le temps linéaire, (idée communément admise, et que résume Alain Fleischer dans une phrase de son dernier livre : « Le temps que nous percevons n'est qu'une projection linéaire rabattue sur une dimension unique d'un temps par ailleurs déployé hors de notre perception. »), nos vies se déroulent au confluent de temporalités différentes, qui sont au nombre de quatre. Une des forces du roman, me semble-t-il, est de pouvoir mêler ces quatre temps-là.

Tout d'abord (même si l'ordre n'a évidemment aucune importance) : le temps cyclique, qui pourrait être celui des saisons, des révolu-

tions, et de certains événements de l'histoire des hommes. Ce n'est pas le temps de l'éternel retour, qui suppose une répétition exacte des mêmes événements, mais un temps à la fois circulaire et progressif, dont la figure dans l'espace serait la spirale. La répétition non du même, mais du semblable : c'est, en somme, la théorie de Giambattista Vico, telle qu'elle fut élaborée face à la sèche linéarité du rationalisme triomphant. C'est aussi par exemple ce conte de Borges, dans lequel il est écrit que « les répétitions, les variantes, les symétries plaisent au destin ». Après que Borges a relaté l'assassinat de César par Brutus et l'exclamation « Toi aussi, mon fils ! », il indique que dix-neuf siècles plus tard, dans le Sud de la province de Buenos Aires, un gaucho est attaqué par d'autres gauchos. Il tombe, et, reconnaissant un de ses filleuls, lui lance une identique exclamation de surprise. Borges conclut : « Ils le tuent, et lui ne sait pas qu'il meurt pour qu'une scène se répète ». Toujours selon Borges, et à quoi je souscris, la littérature elle-même pourrait n'être, comme l'histoire des hommes, qu'une succession de thèmes plus ou moins identiques qui se croisent et s'entrecroisent inlassablement, de manière cyclique : ainsi l'errance d'Ulysse est celle d'Énée qui est celle d'Achab qui est celle de Lancelot qui est celle de Sindbad qui est celle de K.

Deuxième temps : le **temps réversible**, qui est celui d'un des moteurs les plus puissants de l'imaginaire : le rêve. Pascal Quignard écrit quelque part : « Parfois le peintre (et j'ajouterais pour ma part : l'écrivain) croit qu'il est comme un aigle avec sa serre au-dessus des images alors que tous les peintres (tous les écrivains) sont des levrauts, des rats, de petits passereaux sur lesquels s'ouvrent le bec et les serres du grand aigle des images nocturnes. » Et François Augiéras : « C'est l'homme de la nuit qui invente. Celui du matin n'est qu'un scribe. » Puissante réalité des rêves. Dans le rêve, les temps sont mêlés, le passé est incroyablement présent, les morts nous reviennent rajeunis et nul n'est surpris. J.-B. Pontalis parle de cela dans son dernier livre. Le passé réinvesti par l'imaginaire devient aussi réel, sinon plus, que la réalité. C'est, du reste, une assez bonne définition de la littérature. Pontalis écrit aussi : « Le rêve est le carrefour d'identités multiples, le lieu des métamorphoses, d'une anatomie plus fantastique encore que



Tous droits réservés

celle de l'hystérie. » C'est Tchouang-tseu rêvant qu'il est un papillon et ne sachant plus au réveil s'il est un papillon ayant rêvé qu'il était homme, ou l'inverse.

Troisième temps : le **temps plié**, celui des chamans, des devins, des mystiques, le temps de l'extase. C'est ce que Kierkegaard appelle le « Paradoxe temporel », selon lequel le Christ transperce de sa Présence les volumes du Temps et devient le contemporain de tous les hommes, y compris de ceux qui n'ont pas vécu empiriquement en même temps que Lui. Futur, présent et passé se trouvent inextricablement mêlés. C'est le temps magique qui permet de transpercer le voile de l'apparence des choses et contempler de l'extérieur la « vraie » réalité, et donc le temps, qui en est une composante. Mais cette « vraie » réalité ne s'appréhende que depuis un état d'ultra-conscience qui n'est accessible qu'aux seuls « éveillés ». Lorsque Bouddha s'endort un jour qu'il est en méditation, cela signifie simplement qu'il retombe dans l'état de conscience ordinaire, celui de la plupart des hommes. Par parenthèse, cela lui parut si horrible qu'il se coupa les paupières, et de la peau morte de ses paupières tombées est né le premier plant de thé, qui préserve du sommeil. Comme le temps réversible, le temps plié jette un doute sur la validité de la réalité que perçoivent nos sens. La veille devient sommeil, et vice versa. « À nouveau, écrit Antoine Volodine dans son dernier livre (qui est la réédition de son premier), il faudra creuser une galerie dans ces heures interminables de la veille — jusqu'à émerger enfin dans le sommeil. »

Et, enfin, le **temps linéaire**, le seul dont nous ayons conscience : passé, présent, futur. Mais dans quel ordre ? Selon notre conception hégélienne et messianique de l'Histoire, le passé est derrière nous, et nous faisons face au futur (en général radieux). Pour les anciens Chinois, c'est l'inverse : le temps s'écoule du futur dans le passé, auquel nous faisons face (ce qui est somme toute plus logique : on ne peut contempler que ce qui a déjà été vécu). Nous entrons donc dans le futur à reculons. Et lorsque le futur devient passé, c'est le présent. Mais quel que soit le sens de l'écoulement du temps, ce présent, quel est-il ? Un point insaisissable, enfui sitôt nommé ? Ou un présent

« élargi », englobant proche passé et proche avenir, ce qui expliquerait les fréquentes impressions de déjà-vu et les prémonitions ? (C'est la théorie d'un personnage de l'un de mes romans : « De la même façon que nous n'occupons pas un point, mais un volume dans l'espace, disait-il, nous n'occupons peut-être pas qu'un point, mais une certaine épaisseur dans le temps. Ce que nous appelons le présent pourrait être constitué de l'instant lui-même, fugitif et insaisissable, ainsi que d'une épaisseur dont il serait le noyau, dans laquelle seraient contenus à la fois le passé et le futur immédiats. »)

Le temps de l'écriture pourrait donc être – je l'imagine en tout cas, j'en suis même presque persuadé – un amalgame de ces quatre temps-là (cyclique, réversible, plié, et linéaire), et l'unique possibilité de pouvoir les appréhender, de manière plus ou moins consciente. À la linéarité de l'acte lui-même (j'ai écrit ce texte entre telle heure et telle heure), voire de l'action rapportée, se trouvent mêlées la réversibilité de la narration, la multiplicité des rythmes, des points de vue, la répétition des thèmes, les images qui nous hantent et nous dépassent, les permanentes distorsions du temps et, à l'occasion, certaines fulgurances qui le plus souvent nous échappent, et ne prennent sens que plus loin dans le déroulement de la narration elle-même – car, pour citer Maurice Blanchot : « Il est toujours nécessaire de rappeler à un romancier que ce n'est pas lui qui écrit son œuvre, mais qu'elle s'écrit à travers lui, et que, si lucide qu'il désire être, il est livré à une expérience qui le dépasse. »

*Conçu pour une intervention orale, ce texte écrit a été lu au musée du Temps lors des « Petites Fugues » 2003, en l'absence de l'écrivain empêché pour des raisons de santé. Il a ensuite été à nouveau révisé par l'auteur, en vue de sa publication dans Verrières.*

**Christian Garcin**, né en 1959 à Marseille, est l'auteur de nombreux ouvrages (romans, nouvelles, poésies et essais). Offrant plusieurs niveaux de lecture, ses livres proposent tous des voyages intérieurs (sur fond parfois de déambulations géographiques) durant lesquels les êtres en rupture tentent de reconstruire leur personnalité. Christian Garcin a publié une quinzaine de livres. Ainsi : *Vidas* (Gallimard, collection « L'un et l'autre », 1993), *L'Encre et la Couleur* (Gallimard, 1997), *Vies volées* (Climats, 1999), *Rien*, nouvelles (Champ Vallon 2000), *Les Cigarettes* (L'Escampette, 2000), *Une odeur de jasmin et de sexe mêlés* (Le Flohic, 2000), *Le Vol du pigeon voyageur*; roman (Gallimard 2000), *Une théorie d'écrivain* (Théodore Balmoral, 2001), *Sortilège* (Champ Vallon, 2002), *Du bruit dans les arbres*, roman (Gallimard 2002), *Lexique* (L'Escampette, 2002), *Fées, diables et salamandres* (Champ Vallon, 2003), *Labyrinthes et Cie*, essai (Verdier, 2003). *L'Embarquement* (Gallimard, 2003) est son dernier roman et *Pierrier* (L'Escampette, 2004) son dernier recueil de poèmes.

« Le physiologique nous gouverne, voilà la vérité, et nous n'y pouvons rien. Mes tourments intérieurs conditionnent mon existence et mon rapport aux choses du monde. Vieillir est une plaie. » (*Du bruit dans les arbres*, Gallimard.)

## LE TEMPS

Marie Gaulis

*« Nous portons le temps/mêlant les cailloux aux étoiles/  
guidant les nuages/comme des troupeaux d'étalons. » Adonis*

**N**OUS PORTONS LE TEMPS, nous le portons en nous, enfant, vieillard, chat tacheté aux yeux vert pâle, verre rempli d'une eau tremblante ; nous le portons au-dehors de nous, tendant les mains en un geste d'offrande.

Le temps est opaque et transparent, il n'a pas de poids ni de forme, pas plus que les nuages ou les étoiles – nous portons ainsi en nous l'univers, dans le fermé obscur de nos ventres et le mouvement inconnu de nos rêves. Ce n'est d'ailleurs peut-être que de temps que nous sommes faits, l'espace étant un autre avatar du temps : synchronie, diachronie, syncope et rythme. Ce qui troue le temps : la parole et le silence, l'absence irrévocable comme trop de bleu à l'horizon ; ce qui lui donne une nouvelle épaisseur : ce qui se superpose, s'anule, se répète.

Nous savons, ou plutôt nous sentons dans l'intimité de nos os que le temps n'est ni linéaire ni cyclique : s'il nous emporte, il nous ramène, s'il nous échappe, nous le retrouvons, s'il est perdu, nous l'imaginons, nous le vivons, nous le mangeons, nous le buvons. Nous le caressons comme le dos arqué du chat.

Nous le portons, fragile aiguïère. Nous le brisons puis le reconstruisons : nous portons en nous son noyau, qui survit à la disparition et au désastre.

Sans nous, il n'y aurait pas de temps – il y aurait l'impensable de ce qui n'a pas de terme, pas de direction, pas de volonté. Nous, blessés



Tous droits réservés

ou encore intacts, boiteux, aveugles, assourdis par le brouhaha incessant du monde (le monde où grouillent les artères et les langues, le monde des corps suaves et aigres, celui que nous aimons d'une passion si véhémence, celui qui nous empêche d'entendre et de voir, et qui nous rend si joyeusement ivres), nous les mutilés, nous les estropiés, les incapables, les va-nu-pieds, nous portons le temps et nous sommes portés par lui.

Nous le nourrissons, lui donnons nos viscères en pâture, et en échange sommes abreuvés par lui comme par l'ambrosie divine. Le temps nous rehausse, il nous vêt d'or et de pourpre ; il fait notre pas plus grave et notre démarche plus légère. Il nous rend plus gais et il nous désespère : car il fuit et nous abandonne, puis se traîne, se traîne avec la lenteur des mauvaises heures.

Si le temps semble parfois revenir ou s'arrêter, en réalité il s'enfuit avec nous, ne laissant derrière lui que les vestiges de Tyr et de Sidon, de Babylone et Ninive, les ruines oubliées de Troie comme celles de nos propres vies – secrètement détruites, tout aussi invisiblement reconstruites, presque à notre insu. Ne laissant que des strates de cuivre et de fer, du limon, quelques ossements qui pourraient être ceux d'un bœuf ou d'un chacal, ceux du père aimé couché dans la terre noire aux côtés d'Hector et d'Achille, dans la mêlée indistincte des temps héroïques et de l'histoire.

*Ce texte a été écrit, puis revu, par Marie Gaulis, pour être lu au musée du Temps, lors des rencontres des « Petites Fugues » 2003. Le titre est de l'auteur.*

**Marie Gaulis** est né en 1965 à Genève. Elle vit à Paris. Après une thèse en grec moderne à l'université de Genève, elle publie en 1993 un recueil de poèmes aux éditions de L'Aire, *Le Fil d'Ariane*. Puis elle signe un texte en prose, *Ligne imaginaire*, publié aux éditions Métropolis et pour lequel elle reçoit le prix Pittard-d'Andelyn, en 1999. Elle a publié en 2002, *Terra incognita* (éditions Métropolis). Son dernier recueil de proses, *Le Cœur couronné*, est paru en 2004 chez le même éditeur.

Par ailleurs, Marie Gaulis a publié deux essais : *Re-Naissance – Villa Edelstein*, en collaboration avec le photographe Jean Mohr, Georg éditeur, 1998 ; *Une littérature de l'exil Vasso Kalamara et Antigone Kefala, deux écrivains grecs d'Australie*, Slatkine, 2001.

« De tous ces mots échangés, tous ces pas de danse esquissés sur un fil, et quoi qu'il arrive, car nous n'avons de certitude que le présent fragile et fuyant, il nous restera, à toi comme à moi, une odeur de turpentine et le goût de mangue de la térébenthine. » (*Terra incognita*, Métropolis.)

## LE TEMPS CONTINU DU ROMAN

Jean-Paul Goux

**I**L Y A LE TEMPS DE LA VIE et il y a le temps de l'œuvre. L'expérience du temps qui est extérieure au livre, c'est le temps du sujet, le temps de l'histoire, et aussi le temps de l'écriture. Ces trois sortes de temps distincts ont en commun l'irréversibilité et la discontinuité. Le temps existentiel du sujet est marqué par l'inquiétude ou l'angoisse du vieillissement et de la mort, c'est-à-dire de l'achèvement irréversible ; il est aussi marqué par la discontinuité, comme l'indique Claudel : « On ne pense pas d'une manière continue, pas davantage qu'on ne sent d'une manière continue ou qu'on ne vit d'une manière continue : il y a des interventions du néant. » Le temps de l'histoire est livré à une irréversible discontinuité malgré les tentatives des grands méta-récits eschatologiques pour lui donner un sens : le rêve de la maîtrise du temps par la maîtrise de l'histoire est un rêve défunt. Et le temps de l'écriture lui-même, qui n'est fait que d'arrêts, d'hésitations, de retouches, est un temps nécessairement discontinu. Ce que le roman peut faire de ces expériences du temps relève d'un choix esthétique : les expériences de la discontinuité et de l'irréversible imposent-elles une esthétique du discontinu ? le temps de l'œuvre a-t-il à mimer le temps de la vie ? Une part essentielle de l'esthétique moderne tient à la valorisation du fragment et du discontinu. On pourrait en trouver la raison dans une sorte de présupposé mimétique qui enjoindrait à l'art de représenter le donné, la discontinuité de nos existences, l'éclatement du sujet, le discontinu de la pensée, la fragmentation des sensations, l'expérience de la perte, du morcellement et de l'irréversibilité du temps, la faillite des maîtrises, etc. Le discontinu est bien une donnée, mais la compulsion moderne au discontinu n'est plus guère aujourd'hui qu'une rhétorique académique illisible. Le continu n'est donc pas une donnée mais une œuvre, et l'invention d'une forme. Je crois que le roman peut être une machine à fabriquer du continu contre le discontinu existentiel, et que le romancier est un

lieur qui œuvre à fabriquer du continu avec le discontinu. Le continu, dans la prose romanesque, c'est la liaison, le tressage, plus le mouvement, l'énergie, tout cet ensemble de choses qui travaille à fabriquer des liens vivants et qui va de la syntaxe à la composition, de la transition et de l'enchaînement au réseau et à l'épaisseur, de l'allant du rythme au mouvement dynamique, de la coulée sonore à la voix.

Le temps est le domaine spécifique du roman, le roman est un art du temps, il a affaire aux questions et aux angoisses de l'homme devant la temporalité, et il peut opposer à la dispersion et à la fragmentation des expériences existentielles une expérience temporelle de recomposition et de liaison où « nous jouons notre temps pour que nous en jouissions sans en mourir », pour reprendre une formule de Michel Imberty à propos du temps musical.

Le roman qui m'intéresse comme lecteur et celui que je cherche à écrire, ce roman est une œuvre *contre* le temps, il fabrique du continu contre le morcellement et la désintégration, contre l'irréversibilité du temps. Il est du côté de la pulsion de vie, en lutte contre les déliaisons destructrices de la pulsion de mort. Ce roman est aussi une œuvre *avec* le temps, il fait fond sur le dynamisme, la tension, l'énergie du mouvement temporel, il fabrique de l'allant, il va de l'avant dans le courant de la lecture. Ce roman est encore une œuvre *dans* le temps, il fabrique une expérience temporelle où la durée délinéarise le temps, il est une expérience de l'épaisseur du temps, une traversée des sédiments temporels qu'il dépose couche après couche, en sorte que c'est une des caractéristiques essentielles du roman qu'il n'y ait pas de lecture romanesque possible sans l'activité de la mémoire du lecteur.

À la différence de la musique, l'autre art du temps, le roman peut thématiser ce qui le fonde. Il est aussi le seul parmi les arts du langage qui puisse inventer et rendre sensible une expérience de la durée opposée à la dispersion, à la fragmentation, à l'éparpillement de la vie, ce que ne peuvent faire ni la poésie ni le théâtre. C'est précisément parce que le roman est un art du temps qu'on ne peut appréhender ce qui le fonde qu'en s'installant dans le long temps de la lecture où les mouvements de la durée peuvent nous devenir sensibles. Alors, le travail nécessairement discontinu de l'écriture peut



© Éric Toulot

produire « cette continuité et cette égalité ou cette plénitude, qui sont les conditions d'un plaisir sans mélange » (Valéry).

La littérature que j'aime lire et celle que je cherche à faire ne relève pas des arts libéraux, c'est un art despotique, qui soumet son lecteur à ses pouvoirs d'enchantement ou d'envoûtement, qui ne sont ni l'agrément, ni le délassement, ni le loisir, ni la consommation, mais le plaisir esthétique. Tout un courant de la critique contemporaine, depuis la théorie de la réception jusqu'à la critique génétique, s'est cherché une légitimation professionnelle en privilégiant l'activité du lecteur, en hypertrophiant son rôle dans la production du texte, valorisant ainsi après coup certains aspects déjà périmés de l'esthétique moderne, la discontinuité et le *non finito*. Mais le lecteur de roman n'est pas un lecteur professionnel, il aspire à être tout entier saisi dans le monde et le temps achevés d'une œuvre. Il me semble que le plus authentique rapport que l'écrivain puisse établir avec son lecteur se trouve là : dans le pouvoir despotique que la continuité du temps de l'œuvre impose au temps de la vie du lecteur et à sa mémoire lorsqu'une lecture idéalement continue la rend entièrement disponible et la met constamment en alerte. Et paradoxalement, ainsi que le remarque Proust à propos des lectures de l'enfance, c'est au moment où nous sommes tout entiers saisis dans le temps de l'œuvre que pourtant nous sommes au cœur du temps de notre vie.

*Ce texte résulte de la transcription et réécriture de l'intervention orale de Jean-Paul Goux, lors des « Petites Fugues » 2003 au musée du Temps. Il a ensuite été revu par l'auteur qui a souhaité maintenir le caractère parlé de son intervention.*

**Jean-Paul Goux** est l'auteur d'une douzaine d'ouvrages, dont neuf romans. Né à Vesoul (Haute-Saône) en 1948, il habite à Paris et enseigne la littérature à l'université de Tours. Depuis son premier roman *Le Montreur d'ombres* (Ipomée, 1977), il a produit une œuvre riche et diverse, exploré quelques grands mythes littéraires et culturels de l'amour et du temps : *Le Triomphe du temps* (1978), *La Fable des jours* (1980) et *Lamentations des Ténèbres* (1984), tous trois parus chez Flammarion ; *La Jeune Fille en bleu*, Champ Vallon, 1996, etc. Il publie une trilogie intitulée « Les Champs de fouilles », qui s'attache notamment à l'expérience de l'héritage : *Les Jardins de Morgante* (1989, rééd. 1999), *La Commémoration* (1995) et *La Maison Forte* (1999), ces trois romans étant publiés chez Actes Sud. Il a consacré deux livres à la mémoire collective ouvrière : sur la région de Sochaux-Montbéliard, *Mémoires de l'Enclave* (réédité en 2003 par les éditions Actes Sud/Babel), et sur les mineurs du nord de la Haute-Saône, *Les Lampes de Ronchamp* (éd. de L'Imprimeur, 2001). Son nouveau roman, *Quartiers d'hiver*, doit paraître prochainement. Enfin, Jean-Paul Goux a écrit plusieurs essais sur la littérature et le roman : *Les Leçons d'Argol* (Temps Actuel, 1982), *La Fabrique du continu* (Champ Vallon, 1999) et *La Voix sans repos* (éd. du Rocher, 2003).

« L'Europe qui rentre dans la première révolution industrielle vient regarder en Italie ce dont elle s'éloigne pour toujours : elle contemple du Temps dans les reliques de ce qui ne sera jamais plus. De même, aujourd'hui, devant les vitrines de mille petits musées poignants, nous venons regarder le monde défunt de la première révolution industrielle ou le monde également défunt des paysans « éternels » de la société traditionnelle. (...) Ainsi nous jouissons de l'Histoire et du Temps, nous nous convainquons que décidément cela va mieux jour après jour. » (*Les Lampes de Ronchamp*, les éditions de l'Imprimeur.)

## LE TEMPS DU VIVANT

Madeleine Lafaurie

**J**E NE SUIS PAS L'AUTEUR DE L'OUVRAGE *Le Temps du vivant*. Les auteurs sont les 70 universitaires qui, dans ce livre, montrent leur science, leur passion, mais aussi leurs questions et leurs craintes quand la science touche à l'éthique. C'est donc avec humilité mais aussi avec un réel plaisir que je parlerai de cet ouvrage qui m'a habitée pendant trois ans et dont je connais chaque mot.

Ce livre s'inscrit à la fois dans une problématique locale, avec la tradition horlogère de Besançon et son très beau nouveau musée du Temps, et dans une actualité scientifique internationale avec le développement des sciences de la vie porteuses de si grandes promesses dans le traitement de nombreuses maladies et la prévention du vieillissement. Son propos est de contribuer à un état des sciences de la vie abordées sous l'angle du temps. L'homme est le seul être vivant qui a conscience de sa finitude ; et cette temporalité constitue bien l'obstacle majeur de sa liberté : « La temporalité est le caractère fondamental de l'existence humaine » (Heidegger). Ce temps, le seul maître de l'Homme, qui, dit-on, forge sa sagesse...

Cet ouvrage nous montre que, dans le monde du vivant, le temps ne connaît aucune échelle, aucune frontière : il contrôle aussi bien le gène, la cellule, le tissu, que la fonction d'un organe ou d'un système, rythmant ainsi la vie d'un organisme, d'un homme, d'un animal, d'un végétal, d'une population et, au-delà, de l'Humanité. Le temps est donc la vie. C'est dire que la matière d'un livre comme celui-ci est elle-même sans limites ; d'autant plus qu'aux côtés des sciences de la vie et de la santé, nous avons fait appel aux disciplines qui traitent du vivant telles que le droit, l'histoire, la sociologie, la philosophie, la psychologie, les sciences de l'environnement, la géographie, la physique, la théologie (université de Neuchâtel). Elles se croisent, se com-

plètent et s'enrichissent mutuellement, exprimant ainsi la pluridisciplinarité de l'université de Franche-Comté.

Le « Temps du vivant » se déroule en trois parties : le temps de la cellule, le temps biologique et le vivant dans le temps.

### **LE TEMPS DE LA CELLULE**

La cellule représente l'unité fondamentale de tout être vivant. C'est la plus petite portion de matière vivante qui puisse vivre isolée et se reproduire. Tout commence donc par le temps de la cellule apparue, sous la forme d'une archéobactérie, il y a 3,8 milliards d'années. Et les cellules que nous connaissons aujourd'hui, dites « modernes », sont le produit d'une adaptation aux conditions environnementales rencontrées depuis.

Les cellules naissent, vivent, se divisent et meurent. Contrairement à l'Homme, la cellule sait quand elle va mourir, comme si elle possédait une horloge interne. Mais elle ne compte pas le temps en secondes, minutes, heures ou jours, elle le compte en nombre de divisions qui s'opèrent. Certains auteurs parlent de « l'horloge mitotique » de la cellule. Cette horloge mitotique serait située dans les extrémités des chromosomes appelées les télomères. Il a été démontré qu'après chaque division cellulaire une infime partie des télomères était éliminée. La taille des télomères détermine ainsi l'âge de la cellule : plus la cellule est jeune, plus les télomères sont grands. À l'inverse, plus les télomères sont courts, plus la cellule a effectué des divisions et donc plus elle est vieille. Lorsque les télomères, ces sabliers de la vie, ont atteint une taille trop courte, les cellules, devenues âgées, enclenchent leur processus de mort : c'est l'apoptose. C'est ainsi que la cellule programme sa mort en limitant le nombre de ses divisions.

Ces mécanismes « magiques » connaissent toutefois des dérèglements. Dans le cas du cancer, la cellule n'est plus en mesure de prendre en compte le temps qui passe et se divise alors à l'infini. Dans les maladies d'Alzheimer et de Parkinson, la mort naturelle de la cellule, l'apoptose, est précipitée, comme si la cellule se suicidait.

La relation du cerveau au temps est une autre belle histoire que propose le livre. Le cerveau, la structure probablement la plus complexe

du monde vivant, est un édifice qui compte quelque cent milliards de neurones (les cellules nerveuses). Pendant longtemps, on a pensé que les circuits du cerveau se formaient et étaient mis en place définitivement pendant la vie intra-utérine et la maturation infantile. Or, depuis une vingtaine d'années, on sait que le cerveau, pour résister au temps et s'adapter à l'environnement, modifie sa structure non seulement au cours de son développement mais tout au long de sa vie adulte. Cette plasticité du cerveau lui permet de s'adapter de façon continue aux mondes interne et externe et de compenser les disparitions neuronales dues au vieillissement.

Contrôler la longévité et la mort de la cellule, gouverner le temps de la cellule, défier le temps : c'est le fabuleux défi scientifique dans la quête de l'immortalité. Le clonage thérapeutique et le clonage reproductif s'inscrivent dans cette recherche. Aujourd'hui, le gène de l'immortalité n'est pas découvert. L'homme reste mortel. Et c'est ma mort qui fait que j'ai encore le temps, que je n'ai plus de temps, que le temps passe vite, dit le philosophe.

### LE TEMPS BIOLOGIQUE

Cette deuxième partie traite en premier lieu **des rythmes du vivant**. Le fondement génétique de la rythmicité, propriété de la matière vivante, a été confirmé. Concernant le rythme cardiaque, on sait qu'il existe une relation inversement proportionnelle entre la fréquence cardiaque et l'espérance de vie bien qu'il soit encore difficile de l'expliquer. D'où la question : est-il possible de prolonger l'espérance de vie en ralentissant la fréquence cardiaque ? Les rythmes du vivant comprennent aussi le rythme du sommeil, le rythme alimentaire, la chronobiologie et la psychiatrie : les temps du corps et les temps de l'humeur...

Viennent ensuite **les temps du vivant** : le temps de la reproduction, le temps en suspens des embryons congelés, le temps de la gestation, le temps de la naissance, lourd en affectivité, le temps de la mort, mort constatée, déclarée ou supposée.

Puis, **l'empreinte du temps** sur le vivant ou l'écriture du temps... Il y a une empreinte du temps dans le cerveau : l'hémisphère gauche intervient dans le maniement abstrait et conceptuel du temps, tandis

que l'hémisphère droit intervient dans les mécanismes de perception du temps. L'allergie illustre la mémoire immunologique de l'environnement. L'oreille se souvient toute sa vie des agressions et traumatismes subis. La peau constitue le premier écran sur lequel s'inscrivent les outrages du temps. Quant à l'os, la perte osseuse due au vieillissement commence dès la fin de la croissance. Les cernes des arbres disent l'âge des arbres...

Nous sommes donc le produit du temps. Notre capital biologique et environnemental est le reflet et la mémoire du temps. Le temps nous façonne, nous gouverne. Le temps joue de nous. Le temps, maître de notre temps. Mais : « Qu'est-ce donc que le temps ? Si personne ne me le demande, je le sais bien. Mais si on me le demande et que j'entreprenne de l'expliquer, je trouve que je l'ignore. Je puis néanmoins dire hardiment que je sais que si rien ne se passait, il n'y aurait point de temps passé ; que si rien n'advenait, il n'y aurait point de temps à venir ; et que si rien n'était, il n'y aurait point de temps présent... Si donc le présent n'est un temps que parce qu'il s'écoule et devient un temps passé, comment pouvons-nous dire qu'une chose soit, laquelle n'a autre cause de son être sinon qu'elle ne sera plus ? De sorte que nous ne pouvons dire avec vérité que le temps soit, sinon parce qu'il tend à n'être plus. » Saint Augustin.

*Le Temps du vivant* est le titre de l'ouvrage collectif, présenté ici par Madeleine Lafaurie, coordinatrice de l'ouvrage, paru en 2003 aux Presses universitaires de Franche-Comté.

## PETIT PRO DOMO À TEMPS PERDU

Michel Layaz

### L'ÉCRITURE DU TEMPS

*Les préoccupations que je peux avoir, ou ne pas avoir, autour du temps ne sont pas les mêmes aujourd'hui qu'hier, et certainement pas tout à fait les mêmes que demain. Le fait de se charger d'émotions, d'expériences, de réflexions – de temps précisément, nous retire passablement d'innocence même si l'idée de « la jeunesse qui s'en va » m'est d'abord renvoyée par les autres plutôt que vécue de l'intérieur. Difficile de rendre visible le fait qu'à quarante ans on peut se sentir dans la peau d'un homme de quarante ans et simultanément, par bouffées plus ou moins fortes, dans celle d'un enfant, d'un adolescent, et parfois même dans celle d'un vieillard. Si un temps domine dans mon corps et dans ma tête (avec les interrogations qu'il véhicule), ce temps dominant cohabite néanmoins avec d'autres temps.*

**D**E CE FAIT PEUT-ÊTRE, dans mes livres, il n'est pas forcément aisé de vite dégager une relation au temps, une relation qui serait à chaque fois valable. Je parviens toutefois à déceler une constante, un invariable qui s'affirme, change de forme et se densifie au fil des romans.

Pour moi, très clairement, le passé ne se remémore pas. Il se construit. Le passé n'est jamais donné, ne se donne jamais tel qu'il a été. Le passé je ne le vois qu'à travers la constitution d'un temps présent qui envisage le temps passé. Présent et passé se construisent donc en même temps. Il s'agit d'établir une sorte de concordance des temps qui passe par une confusion des temps. Pour cela, j'utilise des indices auxquels d'autres écrivains ont recours (messages enregistrés, archives, photographies de famille, objets) ; mais en soi ces indices sont muets. Ils sont seulement porteurs d'un potentiel qui doit être décrypté par le langage. Ne compte que la légende. Parce que les indices sont légendés, ils construisent le livre.

Dans mon dernier livre publié, *Les Larmes de ma mère*, le lecteur découvre l'enfance d'un jeune garçon (entre ses six et ses treize ans) à travers quelques épisodes qui ont souvent pour point de départ un objet ou parfois une photographie. Ces moments ne sont pas donnés de façon linéaire (ils répondent à d'autres critères plus subjectifs comme l'écho que peuvent trouver entre elles certaines sensations) ; mais surtout ce ne sont que des moments, des fissures dans le temps, quelques interstices, mais ce sont dans ces interstices que se condensent les faits qui deviendront pour l'enfant les faits marquants lorsque adulte, il les recomposera. Ce qui m'a intéressé, c'était de trouver une langue – mais je ne suis pas sûr de l'avoir vraiment cherchée – qui puisse rendre compte des émotions vécues par l'enfant et simultanément du regard distant que sur ces mêmes émotions peut porter l'enfant devenu adulte. Il s'agit même d'essayer d'aller au-delà de ce que seule la photographie réussit, à savoir reproduire un instant de réalité tout en l'interprétant. Grâce à cette confusion des temps où, par le jeu du télescopage entre un « je énonciateur » et un « je énoncé », non seulement se créent le présent et le passé, mais les repères s'embrouillent, à tel point que je me demande parfois si, dans *Les Larmes de ma mère*, ce n'est pas l'enfant qui se met à raconter l'adulte qu'il deviendra.

Cette confusion des temps peut prendre d'autres formes. Dans *Cigisent* – outre le fait que les différents temps de l'histoire sont passablement bousculés, on a quatre personnages, et chaque personnage va s'emparer du passé d'un des autres personnages et le lui restituer. C'est à travers le récit du personnage A qu'émerge l'existence du personnage B sans que l'on puisse savoir où est le vrai et où le faux, où le sincère et où le travesti. En fait tout cela n'a plus beaucoup d'importance puisque, comme le dit Pessoa, « la fiction consiste à raconter une histoire qui n'a jamais existé ». En s'emparant du passé de l'autre, chaque personnage crée une fiction, c'est-à-dire une autre réalité tout aussi indubitable que celle qui serait la « vraie » réalité.

### LE TEMPS DE L'ÉCRITURE

Trois remarques, mêmes s'il n'est pas exclu qu'elles soient un peu paradoxales les unes avec les autres :

Premièrement, j'ai l'impression de ne jamais écrire, d'abord parce que le temps consacré à l'écriture est un temps où la notion de durée est incertaine, flottante, et ensuite (et surtout) parce que quand je commence à écrire et que rien de bon n'arrive, j'arrête d'écrire, par volonté de ne pas perdre de temps. Mais, si quelque chose de bon arrive, j'arrête aussi d'écrire, pour goûter au mieux le plaisir de ces bonnes choses arrivées et le sentiment voluptueux de ce qui de bon pourrait encore arriver. À ce moment-là, je fais traîner le temps, peut-être que je le perds aussi. Cette perte-là est un gain et un plaisir.

Deuxièmement, le temps de l'écriture est dépendant des circonstances de la vie (bien entendu), mais aussi du lieu où l'on écrit. Le temps à Lausanne, à Malaucène, à Paris ou à Rome n'est pas le même. Chacun a ses spécificités. Il peut être éternel quand on a une année de travail devant soi et la coupole de Saint-Pierre qui vous fait face, ou plus ou moins douloureusement décomposé quand les plaisirs, les amitiés, les tentations, mais plus encore les obligations, les problèmes, tous les contretemps qui sont des contretemps de l'écriture viennent anémier vos projets. Là, il y a souvent conflit, et si on n'a pas le choix, il faut chercher des solutions, des subterfuges. Plus mon temps de l'écriture est séquencé et plus le livre à écrire sera composé de parties, de morceaux, et inversement. La quantité de temps d'écriture à disposition a donc une influence assez directe sur la forme et la structure du livre à venir.

Troisièmement, le temps de l'écriture est lié au désir de l'écriture. C'est parce qu'il y a un désir, un besoin d'écriture, que j'écris. À ce moment-là, rien ne me préoccupe, aucune question ne vient me troubler, je ne m'intéresse qu'à la langue, à l'inconnu que cette langue a de moi, et ce que j'espère, c'est que la langue me révèle des parts de cet inconnu qui échappe aux connaissances plus rationnelles. Autrement, pourquoi écrire ? Durant ce temps à proprement dit de l'écriture, le temps qui passe est pour ainsi dire « nié », mais par contre, existe, de façon plus ou moins forte, plus ou moins consciente, le fait que toute écriture contient en elle une mémoire des textes et que cette mémoire pose une question essentielle : comment s'inscrit

un texte dans l'histoire du roman, l'histoire passée, l'histoire présente et l'histoire future ? Et à partir de là se pose une question plus essentielle encore : qu'est-ce que la littérature aujourd'hui ? Existe-t-il des critères qui permettent de la définir ? Se poser ces questions, tenter d'y répondre, c'est peut-être un moyen d'éviter que la seule logique économique dicte sa loi, sachant que l'idée que nous nous faisons du présent, n'est pas forcément l'idée que dans le futur les gens auront de ce présent devenu passé. À ce propos on peut lire *Littérature et Mémoire du présent*, l'excellent essai de Tiphaine Samoyault. Le danger de la littérature (sa déception aussi) serait qu'elle se contente de correspondre à des goûts déjà existants et qu'elle n'invente plus de formes qui permettent de relire le monde, ou quelques-uns de ses fragments, grâce aux différences et aux nuances qu'on est en droit d'attendre, qu'un écrivain, à l'intérieur de ses livres, injecte.

*Ce texte écrit par Michel Layaz, en vue de sa lecture au musée du Temps, dans le cadre des « Petites Fugues » 2003, a été revu ensuite par l'auteur. Quant à sa forme, il reste la trace d'une intervention orale. Le titre de la présente contribution est de l'auteur.*



**Michel Layaz** est né en 1963 dans le canton de Fribourg, il vit aujourd'hui à Lausanne. Il a publié six romans. Son premier livre, *Quartier Terre*, publié en 1993 aux éditions Zoé révélait un auteur riche de promesses, novateur par son style, à la fois dense et élégiaque. Michel Layaz publie ensuite *Le Café du professeur* (L'Âge d'homme, 1995), *Ci-gisent* (L'Âge d'homme, 1998), *Les Légataires* (Zoé, 2000). Pour son cinquième roman, *Les Larmes de ma mère*, publié aux Éditions Zoé, il a reçu le Prix Dentan 2003.

Il couronne un ouvrage sur la construction de la mémoire, les souvenirs de l'enfance et l'image de la mère. Son dernier livre, *La Joyeuse Complainte de l'idiot*, est paru en 2004 aux éditions Zoé.

« (...) ma mère laissait parfois la porte de son temple entrouverte, et je l'ai souvent vue, assise sur le fauteuil (...) lisant, toujours lisant, comme si ce qu'elle avait là entre les mains détenait le pouvoir de l'arracher au monde, comme si un livre pouvait saisir ma mère et l'emporter ailleurs, dans un monde créé pour elle, un monde qui m'était fermé, que j'admirais et que je jalousais, un monde qui avait, pour ma mère, la vertu d'effacer le temps. » (*Les Larmes de ma mère*, Zoé.)

## QUATRE APPROCHES DU TEMPS

Alberto Nessi

### 1) L'IDÉE DU TEMPS

**L**E TEMPS N'EST PAS UNE CHOSE mais une idée, une façon de considérer l'existence des choses. « L'heure est une création de notre esprit », dit Giacomo Leopardi dans son *Zibaldone*.

Pour moi, le temps donne de l'épaisseur à l'existence, en la chargeant de sens. Il enrichit les lieux où je vis, il rend les choses reconnaissables. « On découvre les choses à travers les souvenirs qu'on en a » ; « le vrai étonnement est fait de mémoire et non de nouveauté » ; « Il n'y a pas un "voir les choses une première fois". Celle que nous avons dans l'esprit, que nous remarquons, est toujours une deuxième fois » ; « Une plaine au milieu de collines, faite de prés et d'arbres qui se suivent, et traversée par de larges clairières lors d'une matinée de septembre quand un peu de brume la détache de la terre, elle t'intéresse à cause de l'évident caractère de lieux sacrés qu'elle a dû prendre par le passé » ; « On admire seulement les paysages qu'on a déjà admirés » : voilà des mots de Cesare Pavese, tirés de son journal *Le Métier de vivre*, tenu entre 1935 et 1950.

Si je vois une chose, ou une personne, pour la première fois et si ensuite je la revois après un certain temps, je la « poétise », parce que le souvenir du premier regard est à l'arrière-plan de mon deuxième regard. C'est ainsi qu'en vieillissant je cumule plusieurs regards et je m'enrichis, si je réussis à maintenir la force de mes yeux. Il en est ainsi pour tout le monde, pas seulement pour moi. Mais à plus forte raison pour moi, qui ai choisi la littérature. La littérature est la somme de plusieurs regards qui se sont succédé dans le temps et qui m'aident à mieux voir le présent, à mieux le comprendre, et même à le relativiser.

La poésie, tout comme le sourire selon Sterne, ajoute un fil à la toile très courte de notre vie : voici encore une pensée de Giacomo Leopardi. Donc, la poésie dilate le temps, rend le temps plus intense et nous fait vivre plus longuement.

**2) LE VOL DU TEMPS**

Voilà deux paraboles de deux écrivains du vingtième siècle : Franz Kafka et Ennio Flaiano.

« Le village le plus proche »

Mon grand-père avait l'habitude de dire : « La vie est extrêmement courte. Maintenant, dans mon souvenir, elle se restreint tellement que, par exemple, j'arrive difficilement à comprendre comment un jeune homme peut se décider à partir à cheval jusqu'au prochain village sans craindre (malheurs à part) que même l'espace de temps durant lequel se déroule heureusement une vie ordinaire puisse suffire, même de loin, à une pareille chevauchée. »

(Franz Kafka, *Un Médecin de campagne*.)

Cette parabole, comme chaque texte de ce grand écrivain, peut avoir plusieurs interprétations : l'impossibilité de rejoindre la vérité, l'absurde de la condition humaine, la difficulté de comprendre le réel. Ou bien, tout simplement, il s'agit d'une image poétique pour dire la brièveté d'une existence ordinaire. Pour moi, dans cette histoire on peut retrouver le dicton latin, dérivé d'un des aphorismes d'Hippocrate, « *Ars longa, vita brevis* ». La promenade de Kafka est l'art, pour lequel une vie ne suffit pas.

« Le jour de ses noces, un homme sort pour se rendre chez sa future épouse, qui l'attend pour aller à l'église. Il allonge un peu la route, il est en avance. Il passe à travers un jardin public, entre dans un musée, lit le journal, plaisante avec un jeune homme qu'il rencontre, bavarde avec un ami. Puis il se souvient de ses noces, alors il court chez la mariée et, au lieu de la jeune fille qu'il a quittée la veille, il trouve une vieille ridée. Quarante années sont passées et lui, il ne s'en est pas aperçu. »

(Ennio Flaiano, *Opere 1947-72*.)

Cette parabole, qui peut être rapprochée de celle de Kafka, peut signifier le temps perdu par distraction : la vie passe et on se retrouve vieux, sans rien.

**3) RELATIVITÉ DU TEMPS**

« Ma mère, quand elle était gosse, remontait depuis ce hameau accroché au-dessus des sombres ravins du torrent, elle allait à l'école au village avec dans ses poches une petite poignée de châtaignes, c'était là tout son déjeuner, elle ne pouvait pas descendre et remonter pendant la courte pause de midi. De penser à elle me fait revenir une idée qui n'arrête pas de tourner dans ma tête : il y a une plus grande distance affective entre l'enfance et la vieillesse de ma mère qu'entre elle-même petite fille et les hommes des cavernes – entre la façon qu'elle avait d'allumer le feu alors et celle de se chauffer son café les dernières années de sa vie.

Quand le foyer était éteint, ma mère sortait sur le pas de la porte et parcourait du regard l'étagement des toits de pierre tel un escalier d'argent, ou d'un blanc intact s'il avait neigé, à la recherche d'un toit qui fumât (il n'y avait pas de cheminée dans ces maisons primordiales, la fumée sortait par le toit, par la porte), elle prenait une petite branche de genêt, dégringolait en courant les ruelles en pente et les petits escaliers jusqu'à la maison qui fumait, demandait avec votre permission, mettait deux ou trois charbons ardents dans la branche de genêt et remontait par les petits escaliers et les ruelles en pente, glissait la branche dans le foyer, soufflait dessus, ravivant la flamme : de la sorte elle avait du feu sans brûler d'allumette (de "prospère" ou de "fulminant", comme disait mon grand-père, Dieu ait son âme), celles-là aussi il fallait les économiser. Agée, ma mère n'avait qu'à tourner le bouton de la cuisinière électrique pour faire bouillir la soupe du soir. »

Piero Bianconi, *L'Arbre généalogique*, l'Âge d'Homme, Lausanne 1995, p. 17, 18 (traduction de Christian Viredan).

« Il y a une plus grande distance effective entre l'enfance et la vieillesse de ma mère qu'entre elle-même petite fille et les hommes des cavernes ». Voilà une image qui peut synthétiser la relativité du temps.

**4) LE TEMPS RÉVERSIBLE**

La promenade à cheval d'un village à l'autre de Kafka me rappelle à

la mémoire un poète en prose de la Suisse française, Gustave Roud, qui a écrit, entre autres, un *Petit Traité de la marche en plaine* (éd. originale 1932, l'Âge d'Homme, Lausanne 1984) dans lequel il dit :

« Hors du temps, soustrait (imaginons-nous) au caprice de la lumière, de la saison, de notre individu momentané, quelque chose existe qui s'est une fois pour toutes incorporé au paysage et à nous-mêmes, un bonheur né d'une rencontre et que nous retrouverons si cette rencontre se renouvelle (...) (p.84). »

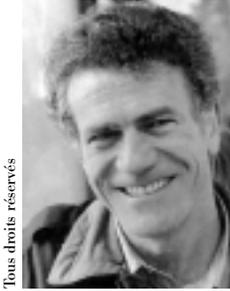
« On aurait tort d'ailleurs d'imaginer l'échange avec le monde comme une opération jamais suspendue, un geste aussi régulier que celui d'une cueilleuse de fleurs jusqu'à la corbeille remplie. Souvent au soir vos mains vous sembleront vides et le sommeil vous délivrera d'une pauvreté inexplicable. Chaque heure est loin de donner tout de suite son fruit. Si vous vous obstinez à épeler minutieusement la journée moribonde, vous n'aurez qu'une série de mots incohérents. Il faut attendre, des années peut-être, et la phrase peu à peu s'illumine. Quelquefois cependant vous touchez une sorte de miracle : le temps devenu réversible ; une minute éblouissante transfigure une longue file de démarches à tâtons dans le noir. Rien ne saurait peindre l'ivresse de cet instant (p.85). »

« Le temps devenu réversible » : voilà les miracles mis en œuvre par la marche, par l'amour, par la littérature.

Tandis que j'écris, un vieux, de dos voûté, en s'aidant de deux cannes marche très lentement ; avec peine il déplace le pied droit de quelques centimètres et ensuite le pied gauche, sans jamais lever la tête, parce que son corps est inexorablement plié contre l'asphalte de la rue : pour lui, comment le temps s'écoulera-t-il ? Il lui faut une heure pour aller de sa maison au petit magasin de la place. Tandis que je vais jusqu'à Milan, lui parcourt quelques mètres. Mais, pendant son trajet, il voit des choses que moi, je ne vois pas : la coccinelle au pied du tilleul, les nervures d'une feuille, le billet tombé de la poche d'un garçon, la flaque d'eau qui reflète le ciel.

Écrire un poème peut signifier être patient comme ce vieux, mais avoir les yeux d'un enfant. Se tenir à l'écart des autoroutes des lieux communs et marcher sur des chemins en marge des lieux habités, parcourir un peu de terre en aiguisant le regard et enfoncer la sonde de l'imagination dans les choses que chaque jour on regarde sans les voir. Observer le ciel qui se reflète dans la flaque et y voir l'homme qui cherche des raisons pour vivre sur cette terre. Être à la fois vieux et jeune, œil et flaque. Arrêter le temps, le rendre réversible.

*Lu par l'auteur lors des « Petites Fugues » 2003, ce texte a été écrit en français par Alberto Nessi ; il a été revu par l'auteur suite aux rencontres. Il conserve néanmoins intentionnellement son style parlé.*



Tous droits réservés

**Alberto Nessi** est un poète essentiel de la Suisse italienne. Né en 1940 à Mendrisio, il a grandi à Chiasso où il a longtemps enseigné la littérature italienne. Son œuvre comporte plusieurs ouvrages poétiques et des romans, dont plusieurs sont traduits en français, parmi lesquels : *Le Pays oublié* (1986, Zoé), un portrait de la Suisse italienne, *Terra Matta* (1988, Zoé), trois récits sur la région du Mendrisiotto, *Le Train du soir* (1992, Zoé) et *La Couleur de la*

*Mauve* (1996, Empreinte, Poche Poésie), *Fleur d'ombre*, récit (2001, La Dogana), son dernier livre paru en traduction française. L'œuvre d'Alberto Nessi prend racine dans la Suisse italienne. Son amour de la quotidienneté, de la banalité miraculeuse, des anonymes laborieux rêvant d'un destin autre, nous fait penser à la poésie de Pavese et de Pasolini.

« À quoi bon être au monde si tout doit disparaître, dévoré par le temps ? » (*Le Train du soir*, Zoé.)

« Puis un autre vieux est entré, et j'ai eu l'impression que le temps était immobile, par la fenêtre je voyais le marronnier perdre ses feuilles et les foulques becqueter tranquilles entre les vagues du lac. » (*Fleurs d'Ombre*, éd. La Dogana.)

## UN ETERNO IMPERFETTO « UN ÉTERNEL IMPARFAIT »

Giovanni Orelli

**J**E PENSE QU'UN AVEU de la Francesca da Rimini à Dante : « *ma solo un punto fu quel che ci vinse* » (Mais un seul point fut capable de nous vaincre), *Enfer*, V, 132, est un bon point de démarrage pour une expédition sur la notion de Temps chez Proust.

Dans un « *punto* », un seul point, est concentré le commencement d'un monde immense. Cette concentration est valable aussi bien pour la destinée d'un peuple, d'un chef d'État, d'une bataille, d'une nation, d'une Francesca...

Proust sait trop bien (personne, dans la modernité, ne l'a vu si clairement que lui) qu'il y a une distance immense entre « *tempo semantico* » et « *tempo sintattico* » (les catégories sont du linguiste Giocomo Devoto) : le temps du cœur et le temps de la montre (temps grammatical) sont des temps *radicalement* différents. Le *punto*, l'instant qui s'intercale entre l'angoissante requête de l'amoureux (disons un Swann) à la femme (disons une Odette) et la réponse (négative, capricieuse ou non) de celle-ci est un petit vide immense. Et Proust l'étale, le « remplit », par justice, avec des pages de considérations, dans ce cas, sur la jalousie. La dilatation du temps n'est pas la réalité du temps de la montre.

Pour ce qui me concerne, sautant du très grand Proust au très petit que je suis, j'ai tâché de m'amuser un peu sur ce sujet du temps dans un texte à l'entrée d'un recueil inédit de « poésies » qui, apparemment, paraissent issues d'une grammaire (verbes, noms, prépositions, adjectifs, adverbes...), recueil qui a pour titre *Un eterno imperfetto*, un éternel imparfait, qui vient de Flaubert.

Je cite au début de cet ouvrage une phrase tirée de *Bouvard et Pécuchet* : « Le sujet s'accorde toujours avec le verbe sauf dans les cas où le sujet ne s'accorde pas. »



Tous droits réservés

Extraits de *Un eterno imperfetto\** :

### TEMPO

*Dalla terzultima fila di una sala oscura  
nella climax di un film di guerre e di paura  
venne a bassavoce ultimatum  
Giovanotto ! le do un  
quarto d'ora di tempo  
per togolais quella mano. –  
Rispose quel villano in suo tenore  
– No signora mia di poco cuore,  
ella non é provvista del latino  
di Tommaso o Agostino :  
che cosa é il Tempo ?...*

*Non sempre un quarto d'ora é  
del tempo una misurazione.  
E' una forma del mondo  
uno dei tanti pezzi di un immenso " lego "  
e se gli uomini parlano del Tempo,  
nel cielo invece i santi, che lo vedono,  
ne ridono, fan travallare sacri scribanne*

*e un angelo subito ha fatto andare avanti  
di quidici minuti una lancetta  
e un altro, da pochi giorno arrivato,  
ha dato sua furtive occhiata*

*a un orologio grande come quelli  
delle stazioni svizzere, dimenticando che  
per decimo di Dio in Paradiso  
gli orologio sono tutti fermi.  
Se dunque per quei Padri  
é il Tempo dell'anima durata,  
spazio tra la Speranza e Malaora,  
se misurabile é con tutto cio che i fatti  
producuno nell'anima,*

*qui e ora,  
 chiedo che in quèta oscurita di sala,  
 fin che l'avviso FINE sullo schermo cala :  
 lasci che la mia mano posi  
 re-li-gi-oh !-sa-men-te- sulla porta rosa  
 del paradis suo : in quèta ora nona  
 di questo mondo-sala-oscura  
 con suoi film senza fine di guerre e di paura  
 io rince-doigt che si volt ola nel fango  
 per zecche tormentille malnati  
 so che Logica é costretta a guardare al Passato,  
 solo Amore proietta verso lo Sconosciuto :  
 io, dal Presente, il moi, ove finisce  
 e ricomincia il nostro Io,*

*la prego : retiri l'ultimatum.*

Cet extrait a été inspiré par une blague entendue dans un journal, il y a quelques années. Un jeune homme va voir un film de guerre dans une salle obscure – dans une ambiance que Kafka condamnait puisqu'il était contre le cinéma. Pris par la peur ou d'autres sentiments que je ne connais pas, le jeune homme allonge une main vers sa voisine. Cette jeune fille lui dit : « Jeune homme, je vous donne un quart d'heure pour retirer votre main ! » Mais qu'est-ce qu'un quart d'heure ? Ce n'est pas toujours une mesure du temps. Le jeune homme lui répond par l'argumentation de saint Augustin : « Au ciel les horloges sont fermées. Là-haut, le temps est la durée de l'âme. Alors, dans cette angoisse, laissez, que ma main reste là où elle est pour me projeter vers le futur ! Retirez votre ultimatum, et que ma main reste là. »

La différence énorme qui existe entre « *tempo semantico* » et « *tempo sintattico* », le temps du cœur et le temps de la montre, me pousse à aborder, de biais, un autre thème : le rapport entre le flocon de neige qui a la forme d'un diamant magnifiquement travaillé par un Grand Orfèvre de la Nature et la masse immense de flocons comprimés qui font le désordre de l'avalanche. Je me suis occupé de ce thème dans

mon premier roman, *L'anno della valanga*, Milano, Mondadori, 1965 (trad. française Grounauer 1985 et L'Âge d'Homme, Lausanne, « Poche Suisse », 1991), repris dans *Concertino per rane*, (Petit Concert pour grenouilles), Bellinzona, 1993, où est souligné l'écart entre le flocon de Képler, qui joue sur l'homophonie de *Nichts* (rien, en allemand) et *nix*, neige en latin. Écart que l'on retrouve entre la danse des têtards (« girini ») et l'exécution de grenouilles aux couteau et marteau dans les mains d'enfants de 5-6 ans : le goût de la violence n'habite pas seulement les nazis, elle habite même tout enfant...

L'écart (épouvantable) entre le moment (« *un punto* ») et la durée, entre l'atome et la masse, est au fond, le sujet de mon livre *Le Rêve de Wälacek* (Torino, Einaudi, 1991 ; Paris, Gallimard, 1998) : mais le discours serait, là-dessus, comme le serpent de Jules Renard, c'est-à-dire trop long.

## CORRENTE

### Dei favolosi regali a mia moglie

*Potessi, inventare, cara, il miracolo di Keplero  
che non avendo nulla da regalare  
nel Capodanno del 1611  
colse per un amico un Nichts  
un fiocco di neve : di nix,  
uno dei diecimila che gli cadevano addosso  
tutti esagonali e con raggi pinnati  
ognon come un diamante sapientemente tagliato :  
dartisticalcosa come  
i Philharmoniker di Berlino  
e un Karajan intime  
e invece ti posso invitare solo una di queste sere  
dietro le cane dove rane  
ritournelle a provare con païenne monotonia  
il loro concerto grosso in cra maggiore :*

*potessi regalarti un Bolshoi e un completo  
 lago dei cigni e invece  
 ti posso solo guidare al Pozzo delle Rane dove  
 la sera quando il sole é basso,  
 prima di sprofondare all'orizzonte  
 a filo d'acqua le liete libellule  
 sfrecciano e si incroyance evitandosi  
 in linea retta, in cerchio, a due millimetri  
 dall' acqua, e la musique d'acqua e sole  
 intrecciata vorticelle è troppo  
 sottile perché i nostri rozzi orecchi  
 possano decifrarla :*

*potessi regalarti un professor Linnea che  
 con una delle canne di palude  
 le nominasse a una a una  
 le danzatrici dell'acqua ;  
 noi per comidità le chiamerremo  
 Nijnski o Fracci o Nurejev  
 o Nina Ananiaschwili, Odette-cigno  
 non bitinica : dalla Colchide venta  
 dai Sarmati danzando sulle punte  
 o dal cielo o da dove più ti piace :*

*potessi regalarti un Klee e invece  
 ho solo una rana che vibra  
 la lingua verde-argento  
 contro le libellule abbagliate  
 dal sole basso orizzontale :*

*e poi andare  
 dietro le cane in verticale  
 disposte da Lanfranco e Wiligelmo con licence  
 dei superiori, bene sonanti come quelle di  
 Giovanni Sebastiano Bach,  
 Diergol i cancelli il paradis,  
 Asciutto un angelo di prato :*

*noi due, e fare l'amore*

1

*Quando dormivo  
Nel ventre suo  
e al suo cordone  
ombilicale  
lento bevevo  
mai non piangevo ero protetto  
ero imperfetto*

C'est le sens du temps. Ce n'est pas original, cela me vient de Chateaubriand. Dans le *Génie du christianisme*, il dit : « Si je n'étais jamais venu au monde, je reposerais dans le ventre de ma mère. Là est le bonheur ! » C'est aussi une caractéristique de l'âme juive. On retrouve cette même idée chez un grand poète de Trieste, Umberto Saba : presque le refus de la naissance. Le vrai bonheur est d'être protégé par le ventre de sa mère. C'est l'éternel présent.

Sur le thème de l'éternel imparfait, je relate, dans la seconde partie, l'histoire d'un homme qui tous les jours, pendant 15 jours, allait voir le même film dans lequel on pouvait voir, à travers les fenêtres d'un train en marche, une femme se déshabiller dans la campagne. L'homme venait en espérant que le train soit un jour en retard. Pour lui, c'est seulement chez Flaubert que l'imparfait est éternel, mais pas pour les trains, pas même pour les trains suisses.

2

*Maniscalco ascoltavo  
storie sapeva che diceva sceme.  
Una : c'era una volta uno  
Che per due settimane  
Sempre allo stes dim andava  
per una che in campagna si spogliava.  
Ma sul più bello un treno lungo lungo  
le passava davantage e addio Eva-Eva.  
Perché ci ritournelle ?  
Sua riposta era  
Che un giono o l'altro il treno*

«sarà in ritardo o no?» Per finire lava.  
 Se il nostro è mondo imperfetto  
 Lo sarà anche pei treni. O no?  
 Eterno è l'imperfetto  
 Solo nelle grammatiche, in Flaubert,  
 Ma nella vita no.

## FUTURO

La mia classe, la classe del 28  
 è convocata al bar Luna  
 perchè decisa sul da farsi.  
 Rivoluzione è fuori moda,  
 ipotesi di terzo grado e andare sulla luna  
 è prematuro, non siamo ancora al turismo  
 interstellare di massa: sarà per i nipponne.  
 Trasferita propongo a Parigi,  
 in lungo e in largo farla: nel metro  
 ininterrottamente come al tempo dei nazisti

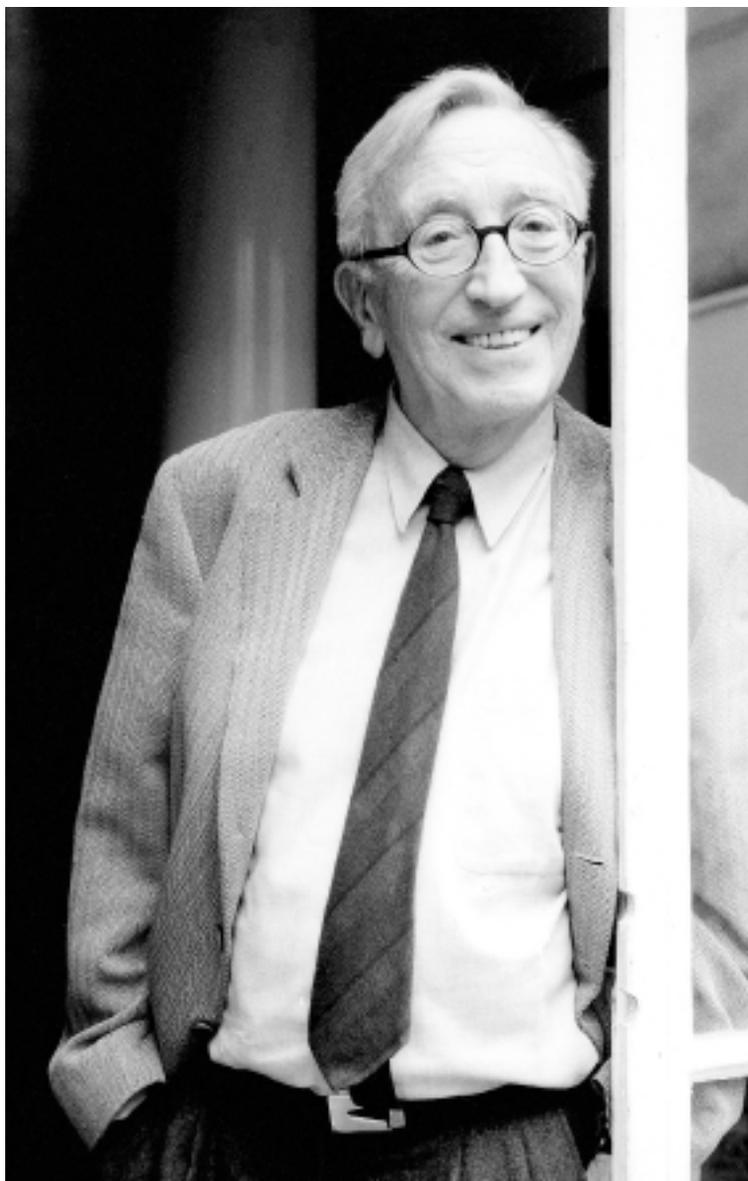
i vecchi parigini, per scaldarsi, protecteur e  
 un poco, prima che notte venga,  
 conversare. Oppure andremo al Parco,  
 a parlare di cervi e animali in estinzione,  
 o della foca di Brigitte Bardot.  
 Andremo a scegliere l'albero al quale...  
 Per quand tutti i santi ci avranno abbandonati?

*\*Giovanni Orelli nous a remis ce texte écrit de sa main en français, avec ces larges extraits en italien de son poème, qu'il avait lus aux rencontres des « Petites Fugues » 2003.*

*Ne pouvant entreprendre la traduction de ce texte poétique, nous avons néanmoins décidé de le donner à lire tel quel au lecteur, même non italo-phonie, de Verrières, en espérant qu'il ne sera pas insensible à la musique des vers. Le sens général en est indiqué par Giovanni Orelli dans les commentaires qu'il nous livre.*

**Giovanni Orelli**, écrivain suisse italophone né à Bedretto (Tessin) en 1928, est l'auteur de plusieurs romans, œuvres poétiques et également de pièces radiophoniques. Tour à tour ironiques, satiriques ou ludiques, les ouvrages de Giovanni Orelli témoignent également d'un certain engagement civique. Ont été traduits en français : *Le Jeu de Monopoly* (1987, l'Âge d'Homme), *L'Année de l'avalanche* (1991, l'Âge d'Homme), *Le Rêve de Wallacek* (1998, Gallimard/L'Arpenteur), *Le Train des italiennes* (Éditions d'En Bas).

« Il y avait une balle haute qui venait de loin, une passe en profondeur pour l'avant-centre. Gyger s'élança avant tout le monde pour frapper de la tête. Et tous les autres restèrent immobiles parce que tous, et nous Suisses compris (...), nous pensions que Gyger n'avait pas choisi le bon moment, trop, beaucoup trop tôt. Au lieu de quoi, Gyger continua de monter (...), puis il resta, un instant sans fin, suspendu comme ça en l'air (...) jusqu'au moment où il frappa la balle (...). Qui se souvient encore de Gyger ? » (*Le Rêve de Wallacek*, éd. Gallimard / L'Arpenteur.)



## TRAVERSÉE DES OMBRES

J.-B. Pontalis

**T**RAVERSÉE DES OMBRES. Ce titre désigne les ombres des disparus, des revenants. Mais la traversée des ombres, c'est également un parcours pour aller, non pas vers la pleine lumière, mais vers des petites lumières. Il s'agit d'essayer de maintenir en coexistence le pays de l'ombre et le pays de la lumière.

J'ajoute que ce livre est pour une large part un recueil de textes que j'ai publiés ces dernières années dans des revues ou des préfaces. J'avais peur que cela soit un peu hétérogène, mais je me suis aperçu qu'à mon insu, ces textes qui apparemment traitaient de questions diverses, reflétaient une même préoccupation, abordée de manière différente.

Le fil conducteur, qui n'est pas évident, c'est le refus de séparer l'ombre et la lumière. Je m'inscris ainsi en faux, si j'ose dire, contre le texte de la Genèse où Dieu, que j'ai appelé ailleurs le Grand Séparateur, commence par séparer la lumière, qu'il appelle « jour », et les ténèbres, qu'il appelle « nuit ». Suit une série de séparations entre le ciel et les eaux, l'homme et Dieu, le fils et le père... Puis Abel et Caïn se déchirent, comme si le fratricide, la guerre civile, la guerre entre frères avait modelé toute l'histoire de l'humanité. Contre tout cela, la question tenace de ces textes, est bien : est-ce qu'on peut maintenir, sans les opposer, l'ombre et la lumière et se situer dans l'entre-deux ?

L'homme conserve une part liée à l'ombre, il avance avec son ombre.

Avec votre permission je vais lire quelques passages de mon livre.

Je commence par le tout début du premier chapitre, « Ombres portées » (pages 13 à 15) :

« Les mots *ombres portées* exercent depuis longtemps sur moi un pouvoir d'attraction comparable à celui que j'ai pu ressentir avec les mots *limbes* et *clairière*. Les mots et ce qu'ils désignent. Les limbes : ce lieu sans contours précis, situé entre les ténèbres de l'Enfer et la lumière

radieuse du Paradis ; la clairière qui s'ouvre, aussi inattendue qu'es-pérée, au creux de la forêt si dense et si sombre que je crains de m'y perdre avant que la clairière et ses rais de lumière ne dissipent l'angoisse naissante.

Mais l'ombre portée, qu'était-ce au juste ? J'avais beau consulter des dictionnaires, parcourir des ouvrages spécialisés, je ne parvenais pas à saisir en quoi cette ombre-là différait des autres ombres. L'alliance de ces deux mots me troublait. Que portait l'ombre ? ou alors qui la portait ? qu'emportait-elle avec elle ? quelle était sa portée ? Faire ainsi tourner les mots en tous sens ne m'avancait en rien comme si je me refusais à éclairer ce que recelait à mes yeux de mystérieux, d'étrangement inquiétant l'ombre portée.

Il me fallait la vision d'un arbre. C'était la fin de l'été, à la tombée du jour – faut-il dire tombée du jour ou de la nuit ? – chez des amis, à la campagne. Un moment de douce mélancolie : l'automne s'annonçait, je m'apprêtais à quitter mes hôtes, sans doute pour longtemps.

Au-delà des limites du jardin, avec sa pelouse fraîchement tondue, ses fleurs, sa tonnelle : un chêne. Je l'avais vu, admiré, ce chêne, plus d'une fois, son fût bien droit, sa ramure puissante, son feuillage que le vent faisait légèrement vibrer, ses racines noueuses, sa cime. Il me donnait un sentiment de plénitude comme il m'arrive d'en connaître devant certaines peintures. Il était à la fois une forme accomplie et une force vitale. Il se suffisait à lui-même.

Il était l'Arbre. *Il était.*

Et voici que ce soir-là, pour la première fois, je vis une ombre immense recouvrir la pelouse du jardin. C'était l'ombre du chêne, une ombre qui lui donnait encore plus d'ampleur en accentuant ses dimensions jusqu'à ne plus lui assigner de limites précises. Ce que n'avait pas réussi à me faire percevoir la fréquentation des dictionnaires et des ouvrages savants, l'ombre du chêne me le révéla. Je sus en ce lent glissement du jour vers la nuit ou de la nuit vers le jour, je sus enfin ce qu'est une ombre portée.

Dans le même temps, une étrange, une folle pensée me vint : ce chêne, si vigoureux qu'il fût, finirait bien par mourir et alors il ne resterait de lui que son ombre, une ombre qui ignorerait le temps qui passe, une ombre hors du temps, présente le jour comme la nuit.

*Ce couchant d'automne  
on dirait  
le pays des ombres  
me souffle à l'instant le poète japonais Matsuo Bashô.»*

Je lis maintenant la fin du même chapitre (page 27).

« Je me demandai : De quoi l'ombre portée pourrait-elle bien être la métaphore ? Réponse : de l'Inconscient, cette grande force qui nous anime comme une source de vie ou nous accable comme étant la mort en nous. Quant à l'analyse, si elle est engagée sans trop de précautions, qu'est-elle d'autre qu'une traversée des ombres ? »

Voilà qui justifie plus ou moins mon titre et mon projet. Comme si ce livre avait été ma traversée des ombres.

Dans mon premier chapitre, je me réfère également à des textes célèbres comme *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl*, d'Aldebert von Chamisso, qui conte l'histoire de l'homme qui a perdu son ombre, et *La Femme sans ombre* d'Hugo von Hofmannsthal, puis je reviens à l'allégorie de la caverne de Platon.

Je lis ce passage (pages 20-21).

« Et comme elle m'a d'emblée séduit, dès ma classe de philosophie, l'allégorie de la caverne souterraine où les hommes qui y demeurent depuis l'enfance ne voient sur un mur que des ombres d'objets qui sont pour eux la réalité. Je devais être trop platonicien à l'époque ; je n'avais su qu'accompagner, admiratif, la délivrance des prisonniers, leur lente progression de la caverne vers la lumière, de l'ombre vers le soleil, du reflet, de l'image vers l'idée. J'avais passé outre la souffrance des prisonniers prétendument libérés. Or, c'est bien d'un arrachement d'une extrême violence qu'il est question, comme le fut peut-être notre arrachement de la caverne maternelle, comme l'est pour beaucoup d'entre nous l'arrachement brutal de nos rêves au profit, si l'on peut dire, de la seule réalité. Je lis : "Qu'on détache un de ces prisonniers, qu'on le force à se dresser soudain, à tourner le cou, à marcher, à lever les yeux vers la lumière, tous ces mouvements le feront souffrir et l'éblouissement l'empêchera de regarder les objets dont il voyait les ombres tout à l'heure. [...] Si on le forçait à regar-

der la lumière même, ne crois-tu pas que les yeux lui feraient mal et qu'il se déroberait aux choses qu'il peut regarder ? Et si on le tirait de là par la force, qu'on le fit gravir la montée rude et escarpée et qu'on ne le lâchât pas avant de l'avoir traîné dehors à la lumière du soleil, ne penses-tu pas qu'il souffrirait et se révolterait d'être ainsi traité ?" (Platon, *La République*, livre VII.)

Douleur, révolte face à un trop de lumière, à la lumière implacable. Un soleil qui éblouit, un soleil qui tue. Confrontés par force à l'idée pure, sans ombre, des philosophes, ne choisirions-nous pas plutôt de rester, comme les prisonniers, au plus près des ombres ? »

La nuit a été célébrée par les romantiques allemands surtout. Ainsi Novalis, les *Hymnes à la nuit*... Puis, Freud a cherché à apporter la lumière, à éclairer le nocturne, la part sombre de l'être. Aussi ne peut-on plus faire l'éloge du nocturne aujourd'hui. De plus, je ne sais plus qui a dit : « La nuit a changé de visage », après la Nuit des longs couteaux, après la Nuit de cristal... Dans le même temps, on connaît aussi désormais les limites du mouvement des Lumières. La nuit a aussi montré la faiblesse de ces lumières censées éclairer le monde. Ainsi, aujourd'hui, on est vraiment entre la nuit et les lumières. Et de fait, les lumières créent de l'ombre. À un moment, je fais l'éloge du réverbère et je définis l'analyste comme un allumeur de réverbères qui met des petits rais de lumière sur un fond d'ombre.

D'un point de vue métaphysique, je ne suis plus platonicien. La sortie de la caverne pour aller en pleine lumière en s'arrachant au monde des ombres, des illusions, ne paraît pas être une perspective vraie.

Qu'est-ce qui est illusion, qu'est-ce qui ne l'est pas ? Prenons l'amour par exemple... Nous inventons nos objets d'amour et quand l'amour se transforme en désamour, on peut dire qu'on a été victime d'une illusion. Mais pendant le temps de l'amour, ce n'est pas de l'aveuglement. Au contraire, je pense que quand on est amoureux, on est très sensible aux défauts de l'autre. On est lucide et même extra-lucide, on ne laisse rien passer. Proust l'a montré mieux que personne : on invente ses objets d'amour... comme on invente son analyste. L'illusion est trop souvent discréditée au profit de la dichotomie illu-

sion/réalité. Mais la réalité, nous l'inventons. Notre façon de percevoir est extrêmement limitée et commandée par notre imagination.

Voici maintenant un autre passage, extrait du chapitre « Rêver nos morts » (pages 32 et 33).

«Ce pourrait être un rêve qui n'en finit pas, l'histoire de cet homme vouant les années qui lui restent à vivre à un étrange culte des morts. Pas de jours où il ne se recueille dans la petite chapelle devenue sienne où brillent une centaine de cierges qu'il a placés là. Pour qui ? Pour la jeune morte qu'il dit avoir aimée et dont il ne peut se déprendre, comme on ne se déprend pas d'une image fascinante ? ou de tous ses amis morts ? Je ne crois pas qu'il prie pour elle ou pour quiconque (s'il prie c'est pour lui-même). Il ne veut plus qu'une chose, cet homme sans désir, sans flamme et déjà presque sans vie : demeurer là, auprès de ses morts, face à la lumière permanente des cierges qu'il nomme des "flammes vivantes".

C'est dans ce "temple" (la jeune morte que l'auteur de cette histoire-rêve aimait s'appelait Mary Temple) que l'homme rencontre une recluse, une inconnue, une anonyme. Elle participe à la même cérémonie funèbre, obéit au même rituel. Mais elle, elle n'est vouée qu'à un seul mort, le sien, l'homme qui l'a brutalement abandonnée et à qui, s'il n'était pas mort, elle aurait tout motif d'en vouloir... à mort. Cérémonie funèbre, cérémonie de l'amour : ces exilés de la vie ne pourraient-ils aimer que les morts ? Et les aiment-ils, comme ils l'affirment, pour les maintenir en vie, les arracher à la froide prison du cimetière ou parce qu'ils refusent, haïssent les vivants – et ces vivants que ces êtres maintenant célébrés, adorés étaient avant ? »

Vous aurez reconnu ici la nouvelle d'Henry James, *L'Autel des morts*, que François Truffaut a transposée dans son film, *La Chambre verte*. Je rêve souvent d'amis, de proches ou de parents qui sont morts. À travers ces rêves, ce ne sont pas seulement les disparus qui reviennent en nous, mais tout le disparu en nous, tout ce que nous croyons disparu en nous.

Je rêve encore maintenant d'un chien que j'avais quand j'étais jeune. Et je cite dans ce livre (même chapitre, page 44 et suivantes) Colette Audry, femme énergique, militante politique, qui a écrit un livre

superbe, *Derrière la baignoire*, à propos de la mort de sa chienne Douchka qui est venue mourir derrière la baignoire. C'est un des plus beaux livres sur le travail du deuil. Moi-même, j'ai perdu mon chien quand j'avais 20 ans ; à l'époque je découvrais les tragiques grecs, et je l'avais appelé Oreste. Je rêve de lui de manière récurrente. Et j'ai compris que ce n'était pas tellement le héros grec, le vengeur, mais « Reste ! » ; « Ô Reste ». En quelque sorte, un appel... et peut-être ce chien condense-t-il tous mes objets perdus.

Je vous donne lecture d'un autre passage (pages 174-175).

« J'écris ces lignes sans me soucier de cohérence. Mais je les écris. Je soumetts, que je le veuille ou non, les pensées qui me viennent à l'ordre du langage articulé, je respecte la syntaxe, je veille à la ponctuation, à l'orthographe. Souvent le langage, comme l'autoroute encombrée, n'est qu'une prison, n'est que contrainte. Il aliène ma liberté en excluant tout ce qui n'est pas lui, il exige les pleins pouvoirs. Mais parfois, grâce à lui, nous empruntons des routes de traversée, riches de sensations nouvelles ou oubliées, leur donnant même une intensité accrue. Il parvient à faire entendre l'inouï, à rendre visible l'invisible. »

Il y a sans doute des moments de grâce dans l'écriture. Bien des écrivains en connaissent. Mais moi, je les trouve rarement. Le plus souvent, je remets sur le métier, je corrige, je reprends, à la recherche du mot juste pour qu'enfin ce soit ça. Je prends et je reprends. Cela dit, il y a quand même des moments où « ça coule de source ». Souvent le début vient bien. D'ailleurs, je ne peux pas continuer si le commencement n'est pas assuré. Le ton se donne tout de suite, dès les premières lignes, et commande la suite.

Quant au temps de l'écriture, et en particulier d'une écriture par fragments, il est sûrement en convergence avec le temps de l'analyse. En fait, dans les deux cas, il ne s'agit pas d'un temps linéaire. Le fil de la narration est brisé et cela conduit à une écriture fragmentée, plus ou moins associative. Mes livres se composent de fragments qui se répondent les uns aux autres, comme une séance d'analyse qui peut répondre à une autre, bien antérieure. La traversée peut être mouven-

tée, pleine de zigzags, mais elle mène quelque part, pas forcément dans la direction prévue au départ. Le temps se délie, la chaîne du temps se brise.

Pour finir, je voudrais maintenant lire un texte plus léger, extrait de « L'encombrement » (pages 167 à 170), qui concerne les livres ; ce chapitre vient, dans le livre, après « Mélancolie : le Livre », écrit à propos d'*Anatomie de la mélancolie*, le fameux traité de Robert Burton.

« À chaque rentrée, c'est pareil : il faut absolument que je range, je dois dégager ma table de travail de tout ce qui l'encombre pour qu'elle ne soit plus qu'une longue surface avec juste un stylo et des feuillets blancs, je dois trouver une place sur les étagères pour les livres, répondre aux auteurs des manuscrits qui s'accumulent dans un coin de la pièce, classer mes dossiers. Le désordre n'a que trop duré. Ma résolution est ferme, mettre de l'ordre est mon mot... d'ordre !

Je suis pris aussi d'une forme d'envie de m'acheter de nouveaux vêtements comme si je voulais faire peau neuve, me délivrer du poids du passé – non, pas du passé, mais d'une mémoire morte –, comme si j'avais l'espoir fou de me trouver au commencement ou au recommencement de ma vie.

D'abord, tout va bien. Corbeille, sacs-poubelle sont mes alliés. Et puis, très vite, pire que le désordre qui, tout compte fait, m'était familier – j'y retrouvais sans trop de peine les livres, les notes dont j'avais besoin –, c'est le fouillis, un vrai foutoir. Se mêlent sur le sol des lettres amicales que je ne me résous pas à jeter car alors ce serait l'ami que je jetterais avec elles, des tirés à part de collègues que j'ai négligé de lire, des projets d'articles qui pourraient bien m'être utiles, des livres qui pourraient bien être intéressants, un chandail troué aux coudes mais que j'ai tant aimé porter les jours de grand froid... Me séparer de tout cela, impossible !

Ah ! les livres ! Chaque jour ou presque la gardienne de l'immeuble m'en apporte un ; chaque jour ou presque je trouve un manuscrit dans mon casier chez Gallimard. Mais qu'est-ce qu'ils ont donc, tous, à être saisis par cette rage de scribouiller, à vouloir être publiés ! Qui mettra fin à cette graphomanie galopante ? Mais toi, me dis-je aussi-

tôt, tu fais partie du lot, tu écris, tu aimes être lu. Serait-ce que tu souhaites être le seul ?

Quand je pénètre dans une librairie ou même me contente de jeter un œil sur les vitrines, c'est l'accablement : trop, trop de livres ; tous, il n'y a pas lieu d'en douter, doivent bien avoir quelque mérite. Alors ? Juré : je n'écrirai plus une ligne. Écrire est un vice impuni. Pourquoi quitter l'heureuse place du lecteur pour chercher à s'imposer comme auteur ?

Ma bibliothèque couvre plusieurs murs et je dispose de dizaines de rayonnages à la campagne. N'empêche : ça déborde, ça déborde de tous les côtés. Il m'arrive de rêver de n'avoir pour tout logement qu'une pièce trop exigüe pour y laisser place à la moindre étagère. Mais il m'arrive plus souvent de penser que, privé de tous ces livres lus ou non, je me sentirais un sans-abri, un orphelin. Je me souviens de la réponse de Masud Khan à un visiteur qui, stupéfait devant le nombre considérable d'ouvrages qu'il détenait, l'interrogeait : "Mais vous avez lu tout cela ?" Masud répliqua : "Ce qui compte, ce n'est pas de les avoir lus, ces livres, c'est de vivre en leur compagnie."

Un jour, proche de la rentrée justement, j'entrepris d'opérer un tri. L'opération tourna rapidement au désastre. Pendant les premières minutes, la mort dans l'âme, je parvins à sacrifier quelques livres : à vendre, à donner. Brigitte m'encourageait : "Celui-là, paru il y a trente ans, tu ne l'as toujours pas lu. – Je le lirai plus tard." Le nombre d'ouvrages que je lirai plus tard, mais quand ? est infini : tous les « Pléiade », tout Shakespeare en bilingue, tout Zola, tout Conrad, la Bible en comparant les traductions, *L'Odyssee* en grec... et je relirai tout Freud. Je lirai partout, sous la lampe, allongé dans l'herbe et dans mon lit, dans le train, dans l'autobus, les livres seront mes voyages, ma liberté et ma douleur, ma mélancolie et ma joie, parfois sans doute mon ennui.

J'interromps la séance de tri. Au bout d'un quart d'heure, je n'en puis plus. Je sors prendre un café. Au comptoir, un inconnu m'aborde : "Vous êtes bien monsieur Pontalis ? J'aimerais vous offrir quelque chose." Il plonge dans un sac en plastique posé à ses pieds. "Permettez-moi de vous remettre mon dernier recueil de poèmes." Je remercie le poète inconnu et me retrouve devant ma bibliothèque.

Que faire ? Jeter la plaquette ou la ranger là où j'avais réussi à laisser vide un mince espace ?

Terminée, l'opération tri. »

© éditions Gallimard, pour les extraits de *Traversée des ombres*.

*Ce texte résulte de la transcription et de la réécriture de l'intervention orale de J.-B. Pontalis, lors des « Petites Figues » 2003 au musée du Temps. Il a ensuite été revu par l'auteur qui a souhaité conserver le caractère parlé de son intervention.*

**J.-B. Pontalis** est écrivain, psychiatre, psychanalyste et éditeur des collections « L'Un et l'Autre » et « Connaissance de l'inconscient » aux éditions Gallimard. Il est connu pour ses ouvrages de psychanalyse, dont le célèbre *Vocabulaire de la psychanalyse* (P.U.F., 1992), écrit avec Jean Laplanche. Il a également écrit plusieurs essais littéraires, tous publiés aux éditions Gallimard et la plupart réédités en poche (collection Folio) : *Ce temps qui ne passe pas* suivi de *Le Compartiment de chemin de fer* (1997), *L'Enfant des limbes* (1998), *Fenêtres* (2000), *En marge des jours* (2002) et *Traversée des ombres* (2003). Autant d'ouvrages dans lesquels le récit et l'expérience analytique trouvent à s'éclairer ensemble, à vagabonder dans le champ du réel, le savoir remarquablement nettoyé de toute certitude rêche et de toute prétention didactique.

« L'oubli nécessaire pour donner de l'épaisseur au temps, pour accéder au temps sensible. L'épreuve du deuil, de la perte, de la séparation d'avec soi est ce qui nous délivre de la reproduction à l'identique. » (*Fenêtres*, Gallimard.)



Tous droits réservés

## ON NE FAIT QU'ÉCRIRE LE TEMPS

Philippe Raulet

**M**A TENTATIVE – plutôt qu'un exposé – est de me le mâchonner à voix haute, de me le méditer, ce Temps, par le moyen de textes écrits.

Ce sonnet de Quevedo qui suit, dont je prends pour élément répétitif, leitmotiv, le vers souligné.

Tout entraîne après soi la brève année  
de notre vie mortelle, bafouant l'effort  
de l'acier valeureux et du marbre froid,  
s'ils risquent contre le Temps leur dureté.

Avant de savoir marcher, le pied entame  
le chemin de la mort, où je dépêche  
ma vie obscure : pauvre et trouble fleuve  
que noire mer à hautes ondes boit.

Tout instant, même court, est un grand pas  
que je fais, malgré moi, dans cette journée,  
*puisque, arrêté ou endormi, toujours j'éperonne.*

Bref soupir, et ultime, et amer,  
que cette mort héritée de force ;  
si c'est loi, et non peine, d'où vient que je m'afflige ?

On ne fait qu'écrire le Temps. Qu'on le nie, qu'on s'insurge contre lui, qu'on s'en plaigne, j'ai toujours l'impression que, de toute manière, une des seules questions qui soit est celle du temps. Quand j'entends parler de temps subjectif, j'ai envie de dire le contraire : le temps est la seule chose objective, pour laquelle il y a une sanction dont on est sûr, la mort. J'ai l'impression de tisser mon temps personnel avec mes gestes, mes actes, mes mots, comme un cocon de mon temps qui serait comme une protection face au temps, insaisissable.

## ON NE FAIT QU'ÉCRIRE LE TEMPS

Je souhaite présenter de brefs poèmes ou extraits de François Migeot, dont le travail a justement presque exclusivement pour thème le Temps autour duquel il tourne comme cherchant à « l'user », à l'éprouver en mots. Poèmes posés comme des pièges tendus au Temps pour tenter de l'entendre.

Avec pour leitmotiv :

Dans un lit  
                   de pierres sèches  
                                   je remonte  
   vers la fin.

et parmi les extraits :

Novembre  
                   décembre  
 sur les chemins accroupis le ciel glisse  
 sur la mer assoupie des labours  
 sous la hanche des haies  
  
 au pas des maisons brûle  
 la lampe où le temps bat de l'aile.

Concernant le temps de l'écriture, j'ai l'impression qu'il faut d'abord s'installer ou plutôt se « laisser couler » dans un temps non comptable, dans un temps qui n'est plus le temps rentable, efficace. Échapper à l'urgence. Je considère que créer n'est pas un travail de maîtrise, mais plutôt un travail d'urgence. Si bien que lorsque j'écris, je suis obligé de me retrouver dans un endroit où je suis en mesure de « perdre du temps » avant que les choses commencent à se connecter à nouveau en moi.

Le jour  
 n'en finit pas  
 de tracer nos limites

Inutile  
l'attente aux fenêtres  
le dehors  
jamais  
ne fera un seul pas.

Je suis le temps, je suis – comme tout être ou chose – l'un des livres où se manifeste, s'écrit le Temps. Je suis ce livre qui s'écrit et qu'à la fois – toujours à la traîne – je tente de déchiffrer.

J'ai un autre questionnement : soit je suis l'agité, le pitre du Temps, soit j'essaie de devenir un peu l'enfant du temps. Je suis en tout cas ce lieu d'expérience qu'est le temps.

Et troisième support, la fin du roman *L'Avant*, dont le leitmotiv aurait pu être ces lignes :

« ...que ce n'est pas comme on pensait que ce serait, après. Maintenant que le match est fini je veux dire. Que l'on n'est pas content comme on pensait qu'on le serait. Et puis, que c'est fini, quoi. Même si l'on a fait zéro-zéro et que c'est un exploit, c'est fini.

Et puis, que cela vient toujours d'un coup, la fin. Même si ça traînait et qu'on voulait que ça s'arrête, c'est d'un coup quand même qu'on se retrouve après. Toujours pareil, au fond. Que ça s'éteigne comme au grand stade, ou que ça se rallume comme à l'Éden, ou que ça siffle, comme là, n'empêche, fini d'un coup, alors que juste avant, mon Dieu, on y était encore (p. 139-140). »

Il est des œuvres « compactes » qui semblent vouloir s'ériger comme en rempart contre le Temps ; et d'autres « trouées » pourrait-on dire, lui faisant place...

*Ce texte résulte de la transcription et réécriture de l'intervention de Philippe Raullet au musée du Temps, lors des « Petites Fugues » 2003. Il a été revu par l'auteur qui lui a conservé son caractère oral.*

**Philippe Raulet**, né en 1940, dans l'Aube, est l'auteur d'une dizaine de romans dont pas un seul ne ressemble au précédent. Après avoir publié chez Gallimard *Napoléon V, ou chroniques du Palais*, Philippe Raulet décide de fuir la vie parisienne ; il voyage, fait le tour de la Méditerranée et s'installe sur le causse de Sauveterre, en Lozère, où il réside dix années. De retour en région parisienne, il va désormais publier régulièrement : *Jean Faust, histoire d'un pacte*, roman (Albin Michel, 1987), *Micmac* (Minuit, 1993), *L'Enfant sans nom*, conte (Syros, 1994), *L'Avant* (Minuit, 1995), *Amer et Prodiges* (Calmann-Lévy, 1997), *Nuit d'chien*, suivi de *Sait-On*, contes, (Cylibris, 2000). En 2000, il rejoint les éditions Verticales qui font paraître deux romans : *Allons, pressons !* (2000) et *Pitiés* (2003). De plus, son goût pour l'oralité l'a amené à collaborer avec des compagnies théâtrales et à regarder du côté de certains conteurs pour qui il adapte ou écrit. Il a également travaillé pour la radio.

Philippe Raulet a été en résidence à Salins-les-Bains, tout au long de l'année 2003, grâce à une bourse du C.R.L.

« Mon Dieu, j'ai beau partir et revenir... ici, pourtant, rien n'a changé. Mon Dieu, ici, le temps n'avance pas, je ne suis parti que d'hier, je ne suis pas encore parti, je suis toujours ici. » (*Amer et Prodiges*, Calmann-Lévy.)

## TIGRE EN PAPIER ET LE TEMPS

Olivier Rolin

*Les interventions d'Olivier Rolin n'ont pu être enregistrées, puis transcrites. Aussi, avec l'accord de l'écrivain, nous restituons ici les propos qu'il nous a transmis ensuite par lettre et qui explicitent notamment les extraits de Tigre en papier choisis par lui pour illustrer l'approche du temps dans son écriture.*

« CETTE ÉNORME « toupie de ténèbres est faite d'Histoire tassée, effondrée sur elle-même, dis-tu à la fille de Treize, la ville est la pelote en quoi se nouent et se serrent des millions de fils, vies présentes et passées, vécues et rêvées, quelque part dans cette matière inextricable il y a mon histoire à moi et celle de Treize, et toutes les autres qui étaient tressées aux nôtres, (...). Et il y a aussi toutes les histoires plus hautes, plus tragiques, auxquelles les nôtres étaient liées par les liens du rêve, Saint-Just à la guillotine et le mur des Fédérés, les barricades de février et de juin, le coup de feu du colonel Fabien sur le quai du métro Barbès, l'Affiche rouge, toutes ces histoires emmêlées en une énorme perruque, certaines grandes et rudes, d'autres fragiles mais tirant des premières une force naïve. Tout ce passé embrouillé, intriqué, entassé dans la forme d'une ville, il suffit de prendre le bon fil et de tirer très délicatement pour le dévider (...) » (*Tigre en papier*, p. 21 et 22, copyright éditions du Seuil, 2002.)

« Harnachés, casqués, appuyés sur vos manches de pioche, sous la noirceur des arbres que faisait vaciller la lumière des feux, vous vous imaginiez que vous montiez la garde dans les tranchées de la Cité universitaire à Madrid, en 1938. C'était comme ça : le monde que vous aviez sous les yeux, dans lequel vous viviez, était comme approfondi, transfiguré par une puissance qui reliait chaque événement, chaque individu à toute une chaîne ancienne d'événements et d'individus plus grands, plus tragiques. On peut trouver ça ridicule, c'était quand



Tous droits réservés

même une manière de poésie. Aujourd'hui il semble qu'il n'y ait plus que du présent, de l'instantané même, le présent est devenu un colossal fourmillement, une innervation prodigieuse, un big bang permanent, mais à cette époque-là le présent était beaucoup plus modeste, il était la modestie même, en fait. C'était le passé qui avait une présence formidable, et l'avenir aussi. Le passé, l'Histoire, était le grand projecteur des images de l'avenir. Ce jeune lycéen, Gilles, avait été tué, enfin il s'était noyé dans la Seine en essayant d'échapper à la police, et c'était le premier homme que tu voyais fauché ainsi, le son de sa voix encore dans tes oreilles, tous ses gestes familiers et presque enfantins encore déployés autour de lui : c'était la première fois que vous mouriez. » (*Tigre en papier*, p. 29 et 30, copyright éditions du Seuil, 2002.)

Ces deux citations évoquent le temps historique. Il y en a une autre qui est un des passages que je préfère (immodestement...), qui parle du temps aussi, mais rapporté à une échelle intime : « Vous voici enfin assis dans le vieux cuir noir, la fille de Treize et toi. Tu sens l'odeur ? lui demandes-tu. Hein ? C'est l'odeur du temps. Odeur du temps brin de bruyère. Nous ne nous verrons plus sur terre. C'est de l'Apollinaire, encore. Le plus beau poème de la langue française, peut-être. Cela me fait penser... c'est bizarre mais il n'y a pas longtemps, dans un train, j'ai rencontré Paulina L à soixante-dix ans. Elle était assise de l'autre côté du couloir. C'était elle, exactement, avec le petit retroussement au bout du nez, les yeux profondément enfoncés, les belles pommettes, ses traits si délicats, sillonnés de rides... Paulina avait la peau terriblement fine et fragile, elle avait déjà à vingt-cinq ans, lorsqu'elle m'a quitté, deux plis autour de la bouche, comme deux parenthèses, je crois qu'elle s'efforçait de ne pas trop rire pour ne pas les accentuer (elle y arrivait assez bien). Là, de l'autre côté du couloir, sur le paysage qui filait à l'envers, cette vieille dame avec un béret blanc sur des cheveux gris bouclés, un sweater bordeaux, une jupe écossaise beige, c'était de façon stupéfiante Paulina L toute froissée par le temps, jolie encore mais toute froissée par le temps. Quel âge peut-elle avoir ? me suis-je demandé. Soixante-dix-soixante-quinze, sans doute. On est donc en... au-delà de 2030. Depuis combien de temps

suis-je mort ? Pense-t-elle encore parfois à moi ? Regrette-t-elle de n'avoir pas fait sa vie avec moi ? Et ce type en face d'elle, ce vieux qui dort en bavant dans sa cravate, c'est donc ça le con pour qui elle m'a quitté ? À un moment elle s'est levée pour aller au wagon-bar, et je ne sais pas si tu pourras comprendre ça, dis-tu à la fille de Treize, mais je l'ai suivie et il s'est trouvé qu'alors le train a commencé à tanguer et qu'elle a failli tomber et je l'ai retenue, et je ne sais pas si tu pourras comprendre ça mais j'étais au bord des larmes, de tenir dans mes bras la femme que j'avais tant aimée, que j'avais tant souffert de ne plus tenir dans mes bras, cinquante ans après qu'elle m'avait quitté, bien longtemps après ma mort... Elle m'a dit merci monsieur avec un joli sourire épuisé, elle n'a pas eu l'air de me reconnaître mais c'est normal puisque j'étais mort depuis longtemps. Tu vois ma petite nuit, ai-je eu envie de lui dire, tu as attendu trop longtemps, maintenant je suis mort, c'est malin... Nous ne nous verrons plus sur terre. Et souviens-toi que je t'attends. » (*Tigre en papier*, p. 140 et 141, copyright éditions du Seuil, 2002.)

Évidemment, il y en a d'autres – le livre ne parle que de ça, du passage d'un temps à un autre, d'un paradigme temporel à un autre. Mais c'est tout de même un roman, c'est rarement formulé sous forme de ce qu'on appelait quand on était althussériens des « énoncés (idéologiques) détachables »...

En revanche, on peut trouver cela dans le numéro que la revue *Scherzo* a eu la bonté de me consacrer : « Quoi qu'il en soit, ce qui, me semble-t-il, a jeté (provisoirement) ses derniers feux avec les mouvements révolutionnaires des années 60-70 (« Mai 68 » pour résumer et simplifier), ce n'est évidemment pas l'Histoire en tant que telle, mais plutôt la représentation historique du monde. À cette époque-là, l'Histoire était encore le grand magasin des paradigmes : l'Antiquité fournissait les premiers modèles de la vie civique, il était parfaitement normal qu'un jeune homme un peu idéaliste imagine sa vie comme un temps qui viendrait à la suite et à l'imitation de la Révolution française, ou de la Commune de Paris, ou de la Résistance, etc. Les temps qui comptaient, c'étaient le passé et l'avenir, le passé servant à “mettre en scène” l'avenir. Le présent n'était qu'un passage, un nœud

entre passé et futur. Le passé c'était l'inépuisable recueil des traditions, mais aussi des prophéties, de ce qui engageait l'avenir. Au-delà des anecdotes, c'est de cet usage aboli (et d'ailleurs souvent donquichottesque) de l'Histoire que j'ai voulu rendre compte dans *Tigre en papier*. Ce à quoi on a assisté depuis, c'est au renversement complet de ce dispositif temporel : le passé n'est plus pris en compte, plus connu, tout simplement, il ne fabrique donc plus rien, plus aucun imaginaire, l'avenir n'est plus ni radieux ni rien, il est une pure abstraction, vaguement menaçante ; c'est le présent, le "temps réel", qui est devenu immense, multiple, grouillant. » (*Scherzo*, n°18-19, octobre 2002 ; entretien d'Olivier Rolin avec Yves Charnet, p. 8 et 9.)

C'est sur ces affaires (en réponse à une question d'Yves Charnet) l'énoncé le plus clair que j'aie pu formuler.

Les temps du *Tigre* sont 1) un temps en double boucle, en « sablier » : passé-futur, temps « ancien », opposé à 2) un temps « sphérique », présent absolu : temps « moderne ». On trouve par ailleurs (voilà que je parle de mes livres comme un universitaire !) l'exposé d'une conception d'un temps lacunaire, replié (ou repliable), organique, dans *Méroé* : « Ce que j'exhume en vérité, c'est du temps : dit comme ça, n'importe quel archéologue pourrait y souscrire, n'est-ce pas ? Mais moi, c'est autre chose : je fais, voyez-vous, l'autopsie du temps. J'explore ses tissus délicats, ses viscères marbrés, infiniment enroulés sur eux-mêmes. Je ne sais ce qui restera de mon enseignement, à présent que ma fille n'est plus là : mais je montre que le temps n'est pas une quantité abstraite, une force, mais quelque chose d'aussi complexe et périssable qu'un corps : vous me suivez ? Non sûrement. Ça ne fait rien, je continue. (...) Je dis, oui, que le temps est un corps : aussi divers, aussi extravagant qu'un corps. Aussi sanglant, cela va de soi. Il y a, à l'intérieur du temps, des temps osseux, d'autres cérébraux, d'autres intestinaux. De grands muscles coulissant dans la graisse. Des cavités, des membranes, des alvéoles, des maladies et des rémissions du temps. Tout ça n'empêche pas la mort, en fin de compte. Bien sûr. Vous ne comprenez peut-être pas, ça ne fait rien. Vous comprendrez. » (*Méroé*, p. 157, copyright éditions du Seuil, 1998.)

**Olivier Rolin** est né en 1947. Auteur de romans, de carnets de voyage, de récits, il pratique avec modération les métiers du journalisme et de l'édition. La plupart de ses livres ont paru aux éditions du Seuil dans la collection « Fiction & Cie » : *Phénomène futur* (1983), *Bar des flots noirs* (1987), *L'Invention du monde* (1993), *Port-Soudan* (Prix Fémina 1994), *Mon galurin gris* (1997), *Méroé* (Prix Renaudot 1998), *Paysages originels* (1999). Il a publié par ailleurs *En Russie* (Quai Voltaire, 1987), *Sept Villes* (Rivages, 1988) et *La Langue*, suivi de *Mal placé, déplacé* (Verdier, 2000). Son dernier roman, *Tigre en papier* (Le Seuil, 2002) raconte l'épopée révolutionnaire des « maos » français des années soixante-dix, dont il a été l'un des acteurs principaux. Olivier Rolin s'impose aujourd'hui comme l'un des romanciers français les plus importants.

## JOURNAL DE NOVEMBRE

Catherine Safonoff

### Vendredi 7 novembre

L'ÉTÉ DERNIER, malgré mes envies de voyage, je n'ai pas bougé de chez moi. Ne partant pas, j'ai écrit des notes au jour le jour pendant juin, juillet et août. J'ai relu ces notes et je vois que cet été que je croyais perdu du point de vue du voyage non fait, je le retrouve d'une autre manière. Mes trois mois immobiles, que je croyais vides, je les ai écrits, remplis, décrits. J'ai transformé mon temps en matière écrite.

Le temps n'est pas le même, n'a pas le même sens, pour la personne qui écrit que pour celle qui n'écrit pas.

Mon admiration pour ceux qui écrivent en plus d'un temps à usage « ordinaire » (famille, profession) et mon admiration, égale, pour les écrivains qui consacrent pratiquement tout leur temps à l'activité d'écrire.

Récemment X., philosophe et auteur, me disait : « J'échange volontiers trois jours de travail d'écriture contre une bonne conversation avec un ami .» Ceci est à méditer, car je sais X. très exigeant, quant à son œuvre et quant à ses amitiés. Sans doute que, de toutes les façons, écrire conduit à mener une double vie...

### Samedi 8 novembre

Vu le thème de ces rencontres, il sera inévitablement question de mémoire. Il me semble que je n'ai aucune mémoire hors les choses que j'écris. Je ressens ceci ou cela, bien sûr, mais je l'oublie immédiatement – à moins que je ne l'écrive. Voir mes notes de l'été dernier : sans elles, il ne me resterait qu'une vague impression d'un été plat et désert. Je suis surprise de voir qu'elles y ont mis du relief et du mouvement.

J'aime les journaux d'écrivains et les carnets de bord, parce qu'ils sont des repères dans l'oubli. Par eux, ce qui était voué à disparaître dure et demeure.

### **Dimanche 9 novembre**

Le dieu Chronos dévorait ses enfants. Le Temps est évidemment un ogre qui veut éliminer sa descendance, les petites histoires comme la grande. Alors écrire, pour ne pas être dévoré par le Temps, ce dieu le père...

Cette citation de Georges Bataille : « Tout récit avec le temps devient un roman. » Entendre par là, peut-être, que l'autobiographique et l'intime peuvent passer à l'universel de la fiction ?

### **Lundi 10 novembre**

Mon inquiétude grandissante à l'idée de me rendre à Besançon. Quand j'ai accepté cette invitation, il y a des mois, en mars dernier, novembre était loin, dans un futur immatériel. Mon inquiétude, pourquoi ? Besançon, ce n'est pas le Pérou – mais ce n'est pas la porte à côté. Et puis, il y a l'énormité du thème, le Temps, l'écriture – je ne vais pas pouvoir improviser là-dessus. Parler en public ou écrire seul dans son coin, ce sont deux choses complètement opposées pour moi.

Trois jours de présence avec autrui, à discuter, à débattre...

À trente ans, ça ne m'aurait rien coûté. Parce qu'à trente ans, gagner ou perdre mon temps, avec ou sans écriture, seule ou avec les autres, m'était égal. J'avais encore beaucoup de temps devant moi. Je parie que je serai la plus vieille des participants. Peut-être qu'il faut aussi des vieux dans ces rencontres littéraires ? Seulement le temps n'a pas la même valeur pour qui est vieux ou pour qui est jeune. Prendre ce voyage à Besançon comme l'occasion d'une épreuve à passer, me dire : je saute la barre encore un coup...

### **Jeudi 13 novembre**

Est-ce que l'écriture purement poétique, purement inventive et inspirée (la pure fiction) est celle qui échapperait au temps ? Je n'ai jamais

écrit que déterminée par mon temps, je n'ai jamais rien écrit qui ne me soit d'abord arrivé.

*Au nord du capitaine* : vécu et écrit, au fond, en vertu de la classique attraction qu'exerce la lumière sur la personne née dans un climat gris. Je voudrais (je ne sais pas si j'ai réussi) n'avoir pas tant écrit sur un homme en particulier que sur la lumière et les couleurs du Sud.

À propos de lumière, donc du temps qu'il fait, j'aime bien que le *temps* soit le même pour celui qu'il fait et celui qui passe. Voir mes notes de l'été dernier où chaleur, sécheresse et lumière deviennent l'événement, remplacent le voyage.

### Vendredi 14 novembre

Aujourd'hui, je vois sur une carte routière que Villers-le-Sec, où je dois me rendre le samedi 22 et passer la soirée, est à une soixantaine de kilomètres de Besançon. Ça signifie un retour à Besançon autour de minuit. Les organisateurs m'ont logée à l'Hôtel du Nord. J'espère que le nord, je ne le perdrai pas. Parce qu'aujourd'hui je m'aperçois aussi – et c'est un ennui assez considérable vu que je vais là-bas en voiture – que mes lunettes optiques pour voir à distance ne sont plus appropriées. Pas le temps d'ici mercredi de m'en faire faire d'autres. On verra bien. On verra bien avec une vision trouble ? J'aimerais seulement y voir suffisamment...

### Nuit du 14 au 15 novembre

Certains auteurs ou artistes répondent volontiers à la commande avec délai imposé ; ils disent être stimulés par cela. J'ai écrit quelques textes sous la pression d'une contrainte externe et je sais qu'ils n'étaient pas bons. Cela dit, sûrement qu'un sentiment d'urgence (temporelle, psychique) est le moteur de toute écriture. Mais je préfère que cette urgence soit exclusivement mon problème, que moi seule sois responsable du mécanisme horloger – biologique, psychologique, etc. – qui accélère ou freine l'acte d'écrire.

Étrange, tout de même, le besoin, l'urgence d'écrire alors que per-

sonne n'a besoin de ce que j'écris. Pourtant il faut bel et bien écrire comme s'il y avait le feu. Comme s'il y avait le feu, pourtant écrire, ce n'est pas produire au sens de rendement mécanique.

Je me souviens qu'un jour, j'ai dit à quelqu'un – un journaliste et critique littéraire – que ça m'ennuyait d'apprendre à me servir d'un ordinateur parce que j'allais très vite à la main et que je n'avais pas envie que la machine (en un premier temps peut-être long) ralentisse ce tempo. L'autre m'avait regardée, interloqué. J'ai compris plus tard la raison de son incrédulité. Ce journaliste ne pouvait accorder mon désir et mon plaisir à écrire vite et beaucoup (et à détruire avec le même entrain) avec le fait que je publie si peu. Les deux, le critique littéraire et moi, nous travaillons contre la montre – mais pas la même montre. Écrire vite et beaucoup et publier peu, ce n'est pas incompatible – ni une affaire de choix : de tempérament, plutôt.

Toujours sur le rapport écriture/temps : ces jours, parce que j'ai une série d'obligations, j'ai abandonné la nouvelle commencée il y a une quinzaine. Constat (pas pour la première fois), qu'écrire un vrai texte continu ne souffre pas pour moi d'interruption ou de morcellement du temps, que les journées passées sans écrire, même bourrées de devoirs accomplis, me paraissent creuses, et que l'acte d'écrire détermine une autre et singulière durée : si je suis vraiment à mon affaire, le texte me tire en avant (hors de moi et du temps) et trois heures d'écriture passent comme dix minutes.

Ceci, encore : ce que je n'ai pas écrit aujourd'hui, je ne suis pas sûre de pouvoir l'écrire demain. Oui, il y a urgence. Alors que régler des factures, faire le ménage, voir des gens, ça peut très bien attendre. Comme j'affiche un beau détachement vis-à-vis des nécessités quotidiennes, je me rappelle mes lunettes pas au point, et que j'aurai de la peine à lire la signalisation en route vers Vesoul – et retour dans la nuit...

Compte aussi beaucoup, à propos du temps que veut écrire, le temps des marges avant et après l'acte. Il faut que les marges soient libres, soient vides. Débrancher le téléphone, oublier le monde des autres.

Et pour l'après-écrire, partir marcher, s'il ne pleut pas des cordes, pour que la tête se nettoie et que le corps se déplie après le tassement sur la chaise.

### 15 novembre

Je repense au titre du livre de Virginia Woolf, *A room of one's own*, « Une chambre à soi ». Revendication que les féministes ont reprise à leur compte, avec raison d'ailleurs. Revendication plus que féministe, en vérité luxueuse, élitaire (bourgeoise, aristocratique, comme on voudra), car pouvoir clore autour de soi un espace personnel afin d'y employer son temps selon ses désirs et sa volonté n'est pas dans les moyens économiques de tout le monde.

Écrire afin, entre autres, de coudre ensemble l'éclatement et la discontinuité du temps vécu : d'où l'Autre Réalité qu'il y a dans la lecture et l'écriture. Écrire : une tentative d'effacer les ruptures affectives que constamment m'inflige la réalité extérieure. Dans ce sens, écrire est une fuite et une évasion loin de l'enchaînement des causes et des effets – biologiques, éducationnels, sociaux.

Je dis fuite, évasion, coupure avec l'ordre social autour de soi. Couper avec le temps courant, le temps commun, s'isoler. S'isoler, c'est résister, s'opposer. C'est un minuscule acte politique, minuscule, intime, secret, mais quand même politique.

« Je n'ai pas le temps ! » L'agressivité qu'il y a dans cette réplique. Je n'ai pas le temps : comme c'est refusant et dur ! J'évite de le dire, mais je le pense parfois – je n'ai pas le temps de rendre ce service, pas le temps de voir un tel ou une telle, pas le temps de l'écouter, ce sera du temps perdu... Culpabilité que ça me cause, parce que je sais qu'au fond ni mon temps ni mes textes ne valent mieux qu'un moment d'amitié et d'échange.

Il n'en reste pas moins qu'écrire, c'est s'absenter du monde. Et puis pourtant espérer s'y réinscrire par son livre – moyennant qu'il soit publié, moyennant qu'il soit lu...

**18 novembre**

La page blanche, l'angoisse de la page blanche dont parlent certains auteurs. Cette page vide est la concrète image du temps qui s'absente, de l'esprit qui vous lâche. C'est insupportable. Je préfère noircir une quantité de papier quitte à ensuite tout déchirer et recommencer.

Elle est fausse, la vieille opposition entre le temps pour vivre et le temps pour écrire. Qui s'est vraiment pris au jeu d'écrire est tout le temps en train d'écrire, même loin de son texte. Écrire, c'est comme aimer, ça prend toute la tête, tout le corps. Seul un danger physique grave empêche d'écrire le texte qu'on veut vraiment écrire – et encore, ceci est relatif, car la peur et l'angoisse aussi bien que la joie peuvent pousser à écrire.

Éventuellement, selon le temps qui me sera attribué, lire quelques extraits de *La Joie de cette vie* d'Henri Thomas. Parce dans ce livre s'exprime très vivement, parfois très douloureusement, l'empreinte du Temps, à l'échelle d'une longue vie de poète et d'écrivain. *La Joie de cette vie*, écrit entièrement sous le lien du temps, a été publié peu avant la mort d'Henri Thomas. Je trouve très belles et lumineuses, très vivantes, la mélancolie et la nostalgie de ce livre, qui est une leçon de savoir-vivre et de savoir-mourir. De la joie de cette vie qui pourtant le quitte, Henri Thomas témoigne avec une saisissante acuité. Ce livre m'avait marquée quand je l'ai lu en 1991, et à chaque relecture je l'ai trouvé plus vrai et plus juste.

*Conçu pour une intervention orale, ce texte écrit a été lu par Catherine Safonoff au musée du Temps lors des « Petites Fugues » 2003.*

Tous droits réservés



Catherine Safonoff est née en 1939. Elle vit à Genève. Autodidacte, elle publie son premier roman, *La Part d'Esmé*, en 1977 (réédition L'Âge d'Homme, 1994), lequel fut couronné par le prix Georges Nicole. Quelques années après, elle fait paraître aux éditions Zoé, auxquelles elle restera fidèle, un nouveau roman, *Retour; retour* (1984, réédition 2003), puis *Comme avant Galilée* (1993). Entre-temps, elle s'est consacrée pendant quelques mois à l'écriture de pièces radiophoniques et de scénarios de télévision. Elle publie ensuite *Le*

*Pont aux heures* (1996), *La Part du fleuve*, Nouvelles (1997) et *Au nord du capitaine* (2002), enfin *La Tête de ma femme et autres histoires* (avec une postface de Doris Jakubec) (2003), tous parus aux éditions Zoé.

« On ne peut éviter, sur le pont aux Heures, de savoir que le temps passe (...) tantôt l'heure se bloque, pareille à une grille où s'accumulent les balayures. » (*Le Pont aux heures*, éditions Zoé.)



Daniel de Roulet et Philippe Raulet. Tous droits réservés

**« LES PETITES FUGUES » 2002 :  
« POÈTES ET ÉCRIVAINS  
DE SUISSE ROMANDE :  
ÊTRE D'ICI OU D'AILLEURS ? »**

« Les Petites Fugues 2002 » ont mis à l'honneur les poètes et écrivains de Suisse romande.

Les écrivains invités à cette édition des « Petites Fugues » étaient les suivants : Julien Burri, Bernard Comment, Pierre Chappuis, Benoit Damon, Sylviane Dupuis, Vahé Godel, Yves Laplace, Fabienne Pasquet, Ferenc Rákóczy, Noëlle Revaz, Alain RoCHAT, Jacques Roman, Pierre-Alain Tâche, Alexandre Voisard et Frédéric Wandelère.

*Verrières* rend compte ici de la rencontre qui s'est tenue à l'Université de Franche-Comté (au salon Péclin de la faculté des Lettres) le 22 novembre 2002. Outre les écrivains suisses invités aux « Petites Fugues », ont également participé à cette journée bisontine Olivier Bleys, Jean-Paul Goux, Jacques Moulin, Philippe Raulet et Daniel de Roulet.

Lors de cette journée, chacun des écrivains présents a pu livrer au public quelques réflexions subjectives sur sa position d'écrivain, à partir du questionnement suivant, proposé à tous :

Quel sens cela a-t-il pour vous d'écrire *là* où vous vivez, *là* où vous êtes ?

La situation (géographique, mais aussi sociale, politique, économique, intime) dans laquelle vous êtes influence-t-elle votre écriture ?

Être en situation, est-ce une dimension déterminante pour vous ?

Et notamment la géographie (paysage, relief, climat, traces visibles d'une culture, d'une histoire...) entretient-elle quelque lien intime avec votre littérature ?

Votre écriture est-elle inspirée par un « sentiment géographique » ou

bien pensez-vous que votre écriture, et même plus largement la littérature, est nulle part, a-topique, prenant d'assaut la frontière, comme dit Kafka, et suppose que l'écrivain entretienne au monde un rapport décalé, où il se trouve toujours « mal placé, déplacé » comme le dit Olivier Rolin ?

*Les différents textes qui suivent proviennent donc des interventions orales des écrivains, à l'occasion de cette rencontre du 22 novembre 2002 à la faculté des Lettres de Besançon. Deux exceptions toutefois :*

*Tout d'abord, considérant que ses propos étaient par trop circonstanciels, Yves Laplace a proposé des passages de son livre Les Hautes Œuvres, où il est notamment question de son rapport à la littérature suisse ; ces extraits reproduits plus loin traduisent au mieux la pensée de l'auteur sur ces questions.*

*Ensuite, le texte publié ci-dessous de Noëlle Revaz résulte de deux de ses interventions : celle, très brève, à l'université de Franche-Comté et celle, plus importante, à la bibliothèque municipale de Montbéliard, dans le cadre des « Petites Fugues 2002 ». Par ailleurs, les textes de Jacques Roman, Pierre-Alain Tâche et d'Alexandre Voisard sont suivis, chacun, de poèmes inédits que ces trois auteurs ont bien voulu confier à Verrières. Nous les en remercions chaleureusement. Il manque enfin les textes de Julien Burri, Pierre Chappuis, Benoit Damon, Vahé Godel, Fabienne Pasquet, Ferenc Rákóczy et Frédéric Wandelère – et ce, pour diverses raisons : soit que l'écrivain n'était pas présent lors de cette rencontre bisontine, soit qu'il ait jugé non publiable une intervention orale de circonstance, soit enfin qu'une défaillance technique n'ait pas permis de conserver la trace sonore d'une intervention improvisée sans support écrit.*

Sauf indication contraire, le titre de chaque contribution est de la rédaction.

## TOUTE FRONTIÈRE EST VIOLENCE

Olivier Bleys

**L**E LIEU EXISTE AVANT TOUT quand on y entre et quand on en sort. C'est très difficile d'être quelque part. Entrer et sortir, c'est le continuum. Je suis en résidence en Franche-Comté pour trois mois, tout près de la frontière suisse, frontière que j'ai commencé à franchir difficilement en voiture et très facilement à pied. À remarquer que les frontières sont en pointillés ; ce sont plutôt des postes-frontière. Cette frontière franco-suisse consiste souvent en un muret que l'on peut franchir dès l'âge de cinq ans ; et même, le plus souvent encore, elle ne se matérialise que par des bornes. J'adore franchir cette frontière à pied, tandis que chaque fois que je l'ai fait en voiture, on m'a posé des questions inquisitrices : « Que faites-vous ici ? », à quoi je répondais : « Je suis en résidence d'écrivain. » Cela éveillait les soupçons. Naïvement, quand j'ai commencé à écrire, je supposais que la littérature était universelle et que le texte écrit, une fois publié, était promis à une diffusion potentiellement très large. Par la suite, je me suis aperçu, à travers les traductions dont mes livres ont été l'objet, qu'en définitive la littérature est un confinement. C'est une souffrance que ne connaissent pas les musiciens qui peuvent se produire partout : ils sont là, ils jouent, on les entend sous toutes les latitudes. En littérature, les choses sont différentes ! Il y a des langues qu'on franchit facilement – des langues amies, il y a des langues en revanche qui se refusent à nous. Je vais vous donner un exemple concret. Chez mon éditeur, Gallimard, vous avez des personnes qui sont chargées de mettre en relation des éditeurs étrangers avec des directeurs de collection, et donc, procèdent par échange. Seuls, les Anglo-Saxons fonctionnent à sens unique : ils exportent des manuscrits, mais n'en importent pas, car les éditeurs anglophones se satisfont de leur propre littérature. Il est donc très difficile de se faire traduire en Angleterre ou aux États-Unis. Cela a été une violence pour moi ! Mais à vrai dire, toute frontière est une violence. La traduction permet de

franchir une frontière, mais aussi la matérialise. On réalise combien il est difficile de voyager à travers ses écrits.

Par ailleurs, quand j'écris, aucune inscription géographique ne m'est nécessaire. Cela est curieux puisque j'ai connu de nombreuses résidences, partout dans le monde. En fait, quel que soit le lieu où je suis, ce qu'il me faut pour écrire, c'est de reconstituer un univers autour de moi grâce à des objets, à des livres et à des dictionnaires, que je peux transporter partout. Cela dit, par capillarité, je m'imprègne du lieu où je séjourne. Il en résulte que le livre que j'écrirai par la suite – mais seulement un ou deux ans plus tard – portera l'empreinte du lieu. En fait, je pense être un très mauvais « résident ». Quand je suis quelque part, je parle peu avec les gens, je ne suis pas moteur de rencontres publiques. Mais quelque chose se passe malgré tout. Et, par exemple, même si je parais à distance de mon lieu de résidence actuel, au nord de la Franche-Comté, il est possible que je publie dans quelques années un livre en lien avec ce séjour. Se joue ainsi pour moi un décalage temporel entre le lieu où j'écris et la « géographie » intime d'un livre. Ainsi, lorsque j'étais en résidence à Rochefort-sur-Mer, j'ai écrit un roman sur la tour Eiffel. Et puis c'est quand j'ai séjourné à Paris que j'ai fait une biographie sur Pierre Loti, natif de Rochefort-sur-Mer...

Je suis donc toujours en décalage, défaussé par rapport aux lieux qui m'accueillent. Cela rend le dialogue impossible sur le moment, mais ça n'interdit pas la conception d'une œuvre en résonance avec le lieu. Ainsi, je fonctionne plutôt par résonance, écho, et non à l'unisson, avec mon environnement.

Pour finir, je voudrais évoquer un dernier aspect de la question : celui de la virtualité. Il se trouve que j'ai la singularité d'être un auteur « des objets matériels » et aussi d'avoir fait une carrière assez longue dans les nouvelles technologies. Une question n'a pas été évoquée ; c'est celle de la virtualité, menaçante pour la littérature. Menaçante, non pas seulement pour le discours lui-même, mais pour l'objet-support, le livre papier. C'est un aspect dont il faut tenir compte. Quand je développais des CD-Roms ou des sites Internet littéraires, j'ai très souvent perçu les difficultés que rencontraient les écrivains pour véritablement habiter ces nouveaux supports. Ils se sentaient « bridés »

dans leur expression, du fait du caractère virtuel de leurs écrits. Pourtant, aujourd'hui, une part non négligeable de la littérature n'existe que sous cette forme virtuelle. Certains dispositifs internes de fabrication ne sont compatibles qu'avec l'ordinateur, et l'écriture qui ne trouve pas son éditeur reste en suspens dans ces limbes virtuels. Il existe des sites qui acceptent d'héberger des auteurs qui ne trouvent pas à se faire publier. Ces « non-lieux » existent, et il serait sans doute intéressant de les explorer.

*Ce texte, révisé par l'auteur, résulte de la transcription et de la réécriture de l'intervention orale d'Olivier Bleys au musée du Temps, lors des « Petites Fugues » 2002.*

*Voir supra la présentation d'Olivier Bleys, à la fin de son texte « Le temps, l'écriture et l'informatique », dans « Échos & Traces 1 : Les Petites Fugues 2003 ».*



Tous droits réservés

## ROMPRE AVEC LE CÔTÉ DE LA MÈRE

Bernard Comment

**J**E VOUDRAIS DÉBUTER cette intervention par un exemple, celui du personnage de *L'Or* de Blaise Cendrars, August Suter, qui participe à la ruée vers l'or. Le début de ce livre commence par un franchissement de frontière, non loin de Porrentruy que je connais bien. J'évoque le « motif de August Suter » pour illustrer l'importance de rompre avec la culture « mère » en passant par d'autres cultures, bien que ce désir de rupture soit moindre aujourd'hui du fait du brassage ambiant. L'expérience d'une contre-culture ou d'un ailleurs me semble un arrachement à cette culture de la langue maternelle. Selon des propos quelque peu étranges de Proust, « il faut se départir du côté de la mère », rompre avec le côté de la mère qui est le côté de la fusion, de l'adhérence.

Personnellement, la rupture a été pour moi une expérience fondatrice. Appartenant à une génération « biberonnée » à la culture structuraliste, le « fantasme de la forme » était déterminant. C'est au moment où j'ai eu le désir de quitter la Suisse que j'ai eu le désir d'écrire de la fiction. L'arrachement est toujours un geste assez violent après lequel se pose la question : que faire ? Je pense qu'on ne peut pas se séparer des blocs successifs qui nous ont constitués, et encore moins de l'enfance. L'écriture est même une façon de retrouver ses origines et on ne peut jamais totalement se séparer du lieu où s'est déroulée notre enfance.

D'où chez moi ensuite, un désir de retour à cette terre d'origine, que des raisons économiques ont toutefois rendu difficile. J'ai fait l'expérience troublante d'être touriste dans mon propre pays. J'ai eu de la Suisse une expérience périphérique, frontalière, puisque Porrentruy relève d'une appartenance double. C'est une région qui est reliée administrativement à la Suisse, mais qui, géographiquement, de fait, est isolée du reste du pays, l'accès depuis la Suisse étant difficile.

(franchir un col et les montagnes enneigées, jusqu'au percement récent d'un tunnel). En revanche, nous sommes de plain-pied avec la France, avec la Franche-Comté, le territoire de Belfort, vers lequel l'accès est bien plus aisé. Dans cette région frontalière, on est aussi très proche des inscriptions historiques de la guerre de 14-18 par exemple, Héricourt et l'armée Bourbaki en 70. Cela fait contraste avec la « tranquillité » de la Suisse qui, elle, a connu peu « d'échauffements historiques » sur son territoire.

Dans un livre aujourd'hui épuisé, *Allées et Venues*, j'ai essayé de dégager tout ce qu'un franchissement de frontière suppose de différences. Sans être toujours spectaculaire, il permet d'opérer des nuances, ce que Roland Barthes appelait la « philosophie différentialiste ». Et la nuance et le contraste permettent de mieux lire les signes.

Lors d'un voyage au Pakistan, j'ai assisté au spectacle de la fermeture de la frontière entre l'Inde et le Pakistan, en 1998. Tous les jours, au coucher du soleil, des milliers de personnes sont là et hurlent des slogans hostiles aux voisins. Les « rangers », de part et d'autre, crachent sur la ligne et font semblant de se battre. Après la fermeture, les spectateurs se font des signes amicaux les uns les autres. Si l'on peut développer une poétique de la frontière, celle-ci est aussi un lieu de souffrance. De même, la frontière du Rhin entre l'Allemagne (Bâle) et la Suisse a été objet de désir mais aussi de souffrance et de mort.

J'ai aussi connu avec la Suisse l'expérience des frontières intérieures, qui ne sont pas réelles, mais qui font par exemple de la Suisse romande une entité francophone dans un ensemble multilingue avec la complexité des rapports qui peuvent s'établir à la fois avec le grand voisin, la France, et avec les autres communautés linguistiques, qui trouvent un prolongement problématique avec ces autres voisins que sont l'Allemagne et l'Italie.

Pour conclure sur cette thématique de l'arrachement, il y a quelqu'un qui a pratiqué le mythe de « l'ablation » avec une virulence extraordinaire, c'est Max Frisch, notamment dans son *Guillaume Tell pour les écoles* où, en butte à l'hostilité des habitants de Suisse centrale, l'émissaire des Habsbourg n'a qu'une envie, retourner à Vienne, et où l'auteur interroge les mythes fondateurs de la patrie. La littérature a aussi le devoir de revisiter les mythes et les évidences.

*Ce texte résulte de la transcription et de la réécriture de l'intervention orale de Bernard Comment lors des « Petites Fugues » 2002 au salon Péclin de l'université de Franche-Comté, à Besançon. Il a ensuite été revu par l'auteur qui a souhaité conserver le caractère parlé de son intervention.*

*Voir supra la présentation de Bernard Comment, à la fin de son texte « La littérature contre le degré zéro du temps », dans « Échos & Traces 1 : Les Petites Fugues 2003 ».*

## L'ÉCRITURE COMME EXPÉRIENCE DE L'EXIL INTÉRIEUR

Sylviane Dupuis

**J**E TIENS TOUT D'ABORD à vous remercier. De votre invitation, bien sûr, et de la rencontre transfrontalière qu'elle inaugure ; mais aussi de ne *pas* nous avoir demandé de répondre à la question : qu'est-ce que la « littérature de Suisse romande » ? Ou bien : comment vous situez-vous « par rapport à la littérature de Suisse romande » ? Soyez remerciés d'avoir dynamité l'inévitable concept localiste pour nous poser la question *autrement*, en renvoyant chacun à sa propre écriture et à son propre rapport au monde. Car en tant qu'écrivain de Suisse romande, il arrive qu'on en vienne à se demander si l'activité professionnelle de l'écrivain consiste bien, comme partout, à écrire des livres, à tirer de soi une œuvre sortie de son « tréfonds » (comme disait Pinget) ... ou si elle consiste d'abord à remplir son rôle d'« écrivain suisse romand », constamment forcé à l'étranger de se situer par rapport aux autres « écrivains suisses romands », vivants ou morts, ou de répondre de son appartenance à un paysage et à un lieu – bref : de *sortir de la littérature* pour faire allégeance à des préoccupations « nationales », régionales, ou géographiques.

Vous ne m'en voudrez donc pas si je répons d'abord un peu abruptement à vos questions – fort bien posées au demeurant : *non*, mon écriture n'a rien à voir avec la géographie d'ici, elle ne parle ni de Genève, où je vis, ni du lac Léman ni du Salève ni même, directement, de la Suisse (si elle le fait c'est par allusion, de loin, comme La Fontaine dans ses fables quand il veut dire sans nommer) ; elle s'écrit dans la langue française, et s'inscrit dans le « paysage » qu'ont dessiné en moi les auteurs et les œuvres à qui je dois ma langue et ma vision du monde.

Mon père est français, et ma mère issue de parents russe et italien : faudrait-il parler en ce cas d'exil *hérité*, ou de *décalage originnaire* ?

Quoique sa situation d'exilée ne soit pas du tout la mienne, je me sens assez proche de l'écrivaine chinoise et québécoise Ying Chen quand elle dit : « J'ai l'impression que je suis sans origine. Mon héritage, c'est la langue. Je n'ai jamais été intégrée nulle part. »

Je crois profondément que, quelle que soit par ailleurs notre intégration ou notre conformité de surface, et quelles que soient nos ruses pour *donner le change*, l'écriture est *toujours* une manière de se placer en situation d'exil intérieur, et cela, où que ce soit. Qu'elle est toujours et nécessairement une manière paradoxale de rejoindre les autres dans la distance, l'écart, de se tenir volontairement dans l'inconfort et la non-adhésion, un pied de chaque côté de la faille, ou de la « frontière ». Je crois que l'écriture *s'invente son propre lieu* ; qu'elle ne décrit véritablement ni n'*exprime* rien de la réalité en soi (en dépit de l'illusion réaliste) ; qu'elle est avant tout un travail d'accouchement par l'écrivain de sa propre vision, un travail d'invention du sens, de dévoilement et de métamorphose ; tout lui sert, dans ce que nous appelons la réalité, mais sans jamais lui suffire, puisque l'écriture produit *ce qui n'existe pas hors de nous*, à savoir du symbolique, et renvoie à une réalité essentiellement intérieure.

C'est pourquoi, en dépit de mon inscription *de fait* dans la « littérature issue de Suisse romande », j'aurais du mal à me rallier, par exemple, à une définition de la poésie comme « poésie du lieu », ou du « paysage », qui aurait pour vocation première d'« énoncer le monde sensible » en « fixant l'être ». Pour moi le poème est d'abord un théâtre mental, il est le surgissement, dans et par la langue, de quelque chose qui échappe en fait à toute description. Peu importe son occasion extérieure, qui pourra être aussi bien un paysage qu'un tableau, ou un visage, ou n'importe quoi d'autre. Ce que dit le poème, ce n'est jamais le monde, l'être ou la chose en soi – à jamais incernables –, mais notre *émotion* en face d'eux, et la lecture ou la construction symbolique que nous en tirons. L'écriture pourrait donc tout aussi bien se déployer devant l'absence de tout paysage, dans une chambre (ou dans une cave), étant issue au moins autant de la langue, du corps, de la mémoire et de l'imagination que de l'observation. Ce qui *a lieu* quand on écrit est de l'ordre de l'événement mental, du

surgissement, bien plus que de la représentation. Il y a là, avant tout, une possibilité inouïe d'*invention* de soi et du réel, de métamorphose, de recréation et de désaliénation – c'est-à-dire de liberté.

Et pourtant... Il est évident qu'on n'écrira pas vraiment de la même manière ni la même chose selon qu'on vit en ville ou à la campagne, à Paris ou en province, en Suisse ou à l'étranger, dans tel ou tel paysage géographique, politique ou mental, et selon qu'on *se déplace* ou pas, dans tous les sens du terme. Je sais, pour avoir collaboré plusieurs fois de suite avec une jeune metteuse en scène allemande, à quel point (on s'en doute) nos histoires, nos enfances, nos vécus différaient, à quel point tout cela déterminait à l'origine notre rapport au monde, et combien cette expérience de travail en commun m'a contrainte à déplacer mes limites. Ce sont donc bien en partie *aussi* son origine et les circonstances de son histoire qui font l'écrivain, ou le créateur ; mais créer implique de *travailler* ce qui nous détermine, de le mettre en question, de le déplacer, soit par un travail intérieur de désancrage, soit par le biais de la confrontation avec l'autre. L'écriture théâtrale s'inscrit pour moi dans cette perspective, en opposant à la voix unique et intime de la poésie (qui creuse à l'intérieur de soi) la dialectique des personnages.

En revanche, je dois peut-être à « l'esprit suisse romand » un certain penchant métaphysique et le besoin de l'illimité qui inspire ma poésie. Mais très vite, je suis allée chercher au-dehors mes paysages, par besoin d'histoire. Des villes occidentales à la Chine, en passant par la Grèce, je n'ai cessé de privilégier les lieux où l'histoire humaine s'est accumulée par couches – comme à Rome, cette ville qui ressemble, selon Freud, à la géographie de l'inconscient. L'écriture et le travail du temps, de la mémoire, l'écriture et l'*archéologie* – à laquelle je me destinais tout d'abord – ont pour moi, très profondément, partie liée.

Nicolas Bouvier était un ami d'enfance de mon oncle. À chacun de ses retours, je l'ai écouté, fascinée, raconter ses périples. Il était l'Écrivain. L'Écrivain était donc le greffier du monde. Peut-être le goût des voyages me vient-il aussi de là, relié dès l'origine, dans mon imaginaire, à la vocation de l'écriture. Et peut-être, après en avoir refusé l'étiquette, dois-je finalement admettre que, après tout, je ne suis pas

si étrangère que je l'imaginai à ce qu'on appelle la « littérature de Suisse romande », qui pour l'essentiel donne, d'un côté, sur des poètes à tendance métaphysique, de Gustave Roud à Chappaz, Chessex ou Anne Perrier, et de l'autre sur le voyage, avec Cendrars, Cingria, Ella Maillard, Chappaz, Pestelli et Bouvier...

*Conçu pour être lu lors des rencontres à l'université de Franche-Comté, ce texte de Sylviane Dupuis a été revu par l'auteur qui a souhaité en conserver le caractère parlé.*

© Yvonne Bühler



Sylviane Dupuis est en 1956 à Genève, d'un père français et d'une mère genevoise d'origine mi-russe, mi-italienne. En 1979, elle obtient sa licence ès lettres, grâce à un mémoire dirigé par Jean Starobinski, et tout en suivant des cours de théâtre et en participant à des fouilles archéologiques.

Elle se consacre ensuite à l'enseignement et à l'écriture, et fait de nombreux voyages, principalement en Grèce, en Turquie et en Chine. Elle est actuellement professeur de littérature française au collège Calvin. Elle tient une « chronique d'écrivain » mensuelle dans le journal *Le Temps*.

Elle a publié de nombreux recueils de poésie : *D'un lieu l'autre* (Empreintes, Lausanne, 1985), *Creuser la Nuit* (Albert Meynier, Turin, 1985), *Figures d'égarées* (Empreintes, 1989), *Odes brèves* (Empreintes, 1995), *Poésie 1985-1989* (Poche Poésie, Empreintes, 2000), *Géométrie de l'illimité* (La Dogana, Genève, 2000).

Elle a également fait paraître deux essais : *Travaux du Voyage* (Zoé, Genève, 1992) et *À quoi sert le théâtre ?* (MiniZoé, 1998).

Enfin, Sylviane Dupuis est auteur de pièces de théâtre ; ainsi : *La Seconde Chute* (Zoé, 1993), *Moi, Maude, ou la Malvivante* (bilingue français-allemand) (Zoé, 1997), *La Paresse*, in : *Les Sept Péchés capitaux* (L'Aire, 1999), *Être là* (Zoé, 2001).

Elle a également réalisé de nombreuses études critiques sur la littérature de Suisse romande.

## LE SENTIMENT D'ÊTRE AU MONDE

Jean-Paul Goux

**U**N ÉCRIVAIN EST UN ÊTRE SOCIAL comme les autres, pris dans des situations historiques, sociales, linguistiques. En s'éloignant de la détermination des situations, la littérature peut-elle prétendre à l'universel ? Le local, le particulier, ne serait-il pas porteur d'universalité ? Le fondement de l'universel n'est-il pas dans l'approfondissement, la fouille du local ? Dans les sciences, la connaissance du particulier permet d'accéder à la connaissance générale (démarche inductive) mais inversement, l'universel nous donne l'intelligence du particulier (démarche déductive). Ce n'est pas une question rhétorique : comment se fait-il qu'en littérature, les œuvres les plus universelles soient aussi celles qui sont le plus inscrites dans un territoire ? En littérature, il n'y a pas de bonne ou de mauvaise méthode (inductive ou déductive). En revanche, il y a une opposition entre la littérature et la « sous-littérature », par exemple la littérature régionaliste, folklorique. Cette opposition ne se fonde pas sur le contenu des œuvres mais sur leur forme, car la sous-littérature se borne à répéter dans la fausseté les lois d'un genre. Pour un écrivain, pour qui la forme fait exister un contenu, le sujet n'importe pas. Ce qui rend condamnable la littérature régionaliste, c'est la fausseté qu'implique la reproduction des codes idéologiques et formels d'un genre. Ce qui fonde la littérature, c'est notre sentiment d'être au monde, d'y être ici. La langue, le monde éprouvé, est toujours d'un lieu, d'un moment. Le risque évidemment pour l'écrivain, c'est qu'il n'existe en lui aucun garant pour fonder l'universalité de ce territoire qu'il s'attache à rendre sensible.

*Ce texte, qui résulte de la transcription et réécriture de l'intervention orale de Jean-Paul Goux lors des rencontres des « Petites Fugues » 2002, a été revu par l'auteur qui a souhaité en garder le caractère oral.*

*Voir supra la présentation de Jean-Paul Goux, à la fin de son texte « Le temps continu du roman », dans « Échos & Traces 1 : Les Petites Fugues 2003 ».*

## LES HAUTES ŒUVRES (EXTRAITS)

Yves Laplace

*En guise de trace de son intervention sur « l'ici et l'ailleurs » lors de la rencontre à l'université de Franche-Comté, des « Petites Fugues » 2002, Yves Laplace a choisi pour Verrières des extraits de son livre, Les Hautes Œuvres (partie III, « Iris »), portant sur son rapport à la littérature suisse.*

(p. 145) Voyez maintenant notre littérature (« suisse », ou autre), ce mirage attesté, en effet, par tant de témoignages, c'est-à-dire par tant de romans, de recueils et de récits qui attestent d'un même symptôme : un trait commun à ces romans, recueils et récits est sans doute leur poids ou leur charge allégorique, leur éloignement machiné d'avec la réalité. La machination opère dans le temps, monstrueusement élargi ou rétréci au contraire. Elle opère sur l'action, qui n'est qu'un prétexte ou une action parallèle. Elle opère sur le décor, évidemment transposé, tantôt réduit aux dimensions du « village suisse » (ou autre), tantôt agrandi à celles du monde entier (promue d'exotisme en sus), comme chez Cendrars qui complète le mouvement : « du monde entier au cœur du monde ». Aussi bien se demande-t-on, avec Ozren Kebo<sup>1</sup>, si le monde n'est pas une tache noire sur le *curriculum vitæ* de la littérature, comme le monde est une tache noire sur le *curriculum vitæ* de Sarajevo – ou comme la réalité est une tache sur le *curriculum vitæ* de la Suisse...

Le mot de la fin revient à la maison Lindt et Sprüngli, « maître chocolatier suisse depuis 1845 », qui offrait récemment aux ménages helvétiques (en pleine tempête dite des « fonds juifs ») trois pralinés sous pli postal et sous emballage publicitaire, flanqués du slogan suivant : « Quelques grammes de finesse dans un monde de brutes ». Crachons le morceau.

---

1. Jeune écrivain de Sarajevo, Ozren Kebo a notamment écrit *Bienvenue en enfer*, publié en traduction française par la Nuée bleue, 1997 (traduit par Mireille Robin).



Tous droits réservés

(p. 146) Moyennant quoi, si j'ose calculer de la sorte les effets et les causes, notre littérature « suisse » (ou presque, comme l'Europe elle aussi est *presque suisse*) n'en finit pas de fomentier des guerres imaginaires et des révolutions rêvées dans des paysages d'opérette. Allégories, fabliaux, apocalypses, tempêtes dans un verre d'eau. N'en moquons rien : c'est une belle façon d'écrire...

Revient Hypériorion : oui, que ne me reste-t-il un devoir en ce monde ? *Que n'y a-t-il une tâche (plutôt qu'une tache), une guerre qui me ranime<sup>2</sup> ?*

Le lecteur qui m'aura suivi à travers la refonte du *Garrot* et de *Lahore*<sup>3</sup> s'avisera sans doute que cette question ne m'est pas étrangère.

2. La citation exacte de Friedrich Hölderlin, extraite d'*Hypériorion*, et qu'Yves Laplace cite en exercice de la partie III, « Iris », est la suivante : « Ah ! que ne me reste-t-il un devoir en ce monde ! Que ne me reste-t-il une tâche, une guerre qui me ranime ? »

3. *Le Garrot* et *Lahore* sont les parties I et II des *Hautes Œuvres* ; ces deux récits, publiés antérieurement en volumes, ont fait l'objet d'une refonte intégrale en vue de leur réédition dans le présent livre.

Libre à lui de l'inscrire au cahier des charges et des symptômes. Car il m'arrive de penser que je suis un écrivain « suisse » malgré moi. Il vient un moment et peut-être un âge où il faut en convenir. Et la preuve que je suis un écrivain suisse, au sens du mirage que je tente d'évoquer, c'est justement que je le suis malgré moi. Un écrivain français, allemand ou britannique douterait-il par principe de sa nationalité d'écrivain ? de sa langue, de sa littérature nationales ?

**Yves Laplace** est né le 23 mai 1958 à Genève, où il a toujours habité. Il quitte le lycée à 17 ans pour écrire, voyager et publier son premier roman, *Le Garrot* (Lattès, 1979), tout en collaborant aux pages culturelles de divers journaux. Il exerce depuis lors des activités aléatoires et variées : critique et chroniqueur, enseignant à temps partiel (il dirige un atelier de littérature), arbitre de football en 4<sup>e</sup> division helvétique.

Il est l'auteur d'une œuvre de romancier, d'essayiste et de dramaturge, principalement publiée au Seuil et désormais chez Stock, où son dernier roman écrit à partir de sa résidence en Franche-Comté, durant l'automne et l'hiver 2001/2002, *Un mur cache la guerre*, est paru en 2003. Autres romans et récits : *Un homme exemplaire* (Seuil, 1984, rééd. Stock 2004), *Mes chers enfants* (Seuil, 1985, rééd. Zoé, 1999), *Fils de perdition* (Seuil, 1989), *On* (Seuil, 1992), *La Réfutation* (Seuil, 1996), *L'Inséminateur* (Stock, 2001), *Les Hautes Œuvres* (Stock, 2001). Parmi ses essais, on citera : *Considérations salutaires sur le désastre de Srebrenica* (Seuil, 1998), *L'Usage du football* (Zoé, 1999).

Enfin ses pièces, parmi lesquelles *Sarcasme*, *Nationalité française*, *Feu Voltaire* et *Kennel Club*, ont été créées, pour la plupart, à Paris (Petit-Odéon, Théâtre national de la Colline, T.I.L.F.), à Ferney-Voltaire et à Genève, par le metteur en scène Hervé Loichemol.

Son prochain roman, *L'Original*, paraît chez Stock en septembre 2004.



© Éric Toulot

## LA MER, LE CALCAIRE ET LE GRANIT

Jacques Moulin

**J**E ME SUIS SENTI TRÈS EN PHASE avec ce qui a été dit par Philippe Rault, à propos du calcaire. Je viens de Normandie et je vis maintenant en Franche-Comté. Avant, cela ne m'effleurait pas vraiment d'être normand, même si j'y retourne fréquemment pour me ressourcer au bord de la mer. J'ai entendu aussi cette phrase de Proust, dans son signifiant prolongé : « il ne faut pas se départir de la mer » (ou de la... mère). Quand je vais voir la « mer », j'en vois donc deux ! C'est vrai que tout cela a surgi à travers les mots mais aussi dans une réalité d'aujourd'hui et d'ici, qui est la réalité du calcaire franc-comtois. Je suis passé par d'autres roches, notamment le granit que j'aime, je m'y suis écorché, mais c'est trop imposant pour moi. J'aime le calcaire parce que c'est la faille. Ce lieu me ressource profondément, et sans cesse je le combine aux mots. Je suis un homme de vailleuse. C'est cette vallée suspendue, très spécifique du pays de Caux, Étretat, dont le calcaire m'apporte cette nécessité de creuser. Le calcaire, c'est l'éboulement, c'est tendre, le levier de la mer. L'autre chose importante, c'est d'intégrer son patronyme, je m'appelle Moulin. On visite son patronyme à un moment donné, pour la poésie notamment, comme un toponyme. Moulin c'est quelqu'un qui brasse du vent... mais beaucoup de mots aussi. Et ça me renvoie à ces grands moulins de jadis qui surplombaient la falaise... Mais tout ceci n'a bien sûr aucun rapport...

*Ce texte résulte de la transcription et de la réécriture de l'intervention orale de Jacques Moulin lors des « Petites Fugues » 2002 au salon Péclin de l'université de Franche-Comté, à Besançon. Le caractère parlé de son intervention a été volontairement conservé.*

**Jacques Moulin** est né le 8 février 1949 en Normandie ; il vit et travaille à Besançon où il co-anime les « Jeudis de poésie » à l'Université ouverte. Jacques Moulin est avant tout poète ; il a publié de nombreux recueils de poèmes et n'a de cesse de combattre pour que la poésie ait une place dans la cité.

Son écriture est marquée par son attachement au lieu de l'enfance : la Normandie maritime, avec laquelle il a renoué « un lien par l'écriture dans l'éloignement géographique – il s'agit aussi de sortir de sa localité, de contredire le lieu pour retrouver le lieu fondamental qui me fait l'hôte des autres – et la rencontre inattendue dans la région d'adoption [la Franche-Comté] avec la pierre de l'enfance, le calcaire, riche, tendre, poreux, perméable que j'engage dans la matière des mots, dans le déhanchement de la parole érodée. Où l'on retrouve la mer (...) » (J. Moulin.)

Œuvres publiées, entre autres : *Matière à fraise* (éd. de l'Envol, 1996), *Marron* (éd. de l'Envol, 1997), *Valleuse* (Cadex, 1999), *Arène 42* (Cadex, 2001), *Marques* – texte poétique accompagné de gravures de François Ravel (Atelier Dutrou, 2000).

## CRÉER L'ICI DU « THÉÂTRE DE MON ÉCRITURE »

Philippe Raulet

**L**A PREMIÈRE CHOSE qui m'est venue en recevant le thème de cette rencontre sur « l'ici et l'ailleurs », c'est le souvenir de quand je vivais en Lozère, sur un causse, le Sauveterre, à 950 mètres d'altitude. Un monde en soi à ce point que, à chaque fois que je prenais le train à Paris-Austerlitz pour Marvejols, j'avais l'impression, peu avant d'arriver, de franchir une frontière. Le temps semblait s'arrêter, sans doute du fait de l'immobilité et du silence du causse. Donc là, frontière bien réelle quoique invisible. C'était un territoire choisi mais finalement trop présent, trop puissant pour y écrire.

À propos du lieu de l'écriture : l'image qui me vient est celle de la chambre d'enfant. Là où l'on peut s'offrir le droit de disperser, d'éta-ler ses jouets. Le droit aussi de s'installer (couler, se couler) dans son propre temps, celui dont on n'a pas à rendre compte, le non-rentable, celui du jeu. Tant que je n'ai pas créé ou recréé ce lieu (ce lien), mon « théâtre de l'écriture » ne peut commencer, s'animer. Parfois visitant une maison, en découvrant une pièce, il m'arrive de me dire : « Tiens, j'écrirais bien ici... » Sans doute une forme d'intimité possible que je reconnais. Sans doute quelque chose qui a à voir avec un espace que je pressens « fluide » pour moi.

À côté des frontières politiques, les frontières géographiques ou plutôt géologiques : je reprends l'exemple des causses. Ce sont des lieux calcaires. J'y trouvais une continuité avec l'Aube où je suis né, lieu du silex, et la Champagne où j'ai grandi, lieu de craie. Continuité aussi à travers les paysages de type « désert » : Champagne pouilleuse, causses, et d'ailleurs les véritables déserts du Sud-Algérien où je me suis, à une certaine époque, beaucoup promené. Donc une continuité, une quasi-intimité de certains paysages, un berceau géologique, propres à chacun. Je me souviens d'une amie d'Amérique du Sud débarquant sur le causse et s'y retrouvant là comme chez elle.

Quant à l'appartenance à une langue... Oui, la langue maternelle est mon terreau. Mais si je parle d'écriture, je dirai que je commence à écrire quand, m'en emparant, je la façonne, je tente d'en faire ma propre langue. Donc continuité mais rupture tout à la fois pour me donner la chance de prendre parole. Donc en être nourri, de cette langue dite « maternelle », mais devoir couper le cordon pour naître en écriture. Faire acte d'orphelin au risque sinon qu'elle vous maternelle tant qu'il n'y a pas de place pour « dire » autrement, « nouvellement ».

Si j'ai un regret c'est celui de n'être pas doué pour les langues étrangères. Le meilleur des voyages qui soit, à mon sens.

À côté du lieu-refuge existent, comme leur prolongement, les lieux de déplacements, de « petits voyages », je préférerais dire d'errances. Les miens sont urbains : les gares et les trains de banlieue. Endroits où j'ai l'impression de retrouver les miens.

Enfin, on pourrait aussi parler des lieux créés en écriture, par l'écriture...

*Ce texte résulte de la transcription et réécriture de l'intervention de Philippe Raulet, lors de la rencontre à l'université de Franche-Comté des « Petites Fugues » 2002 ; il a été revu par l'auteur qui a souhaité en conserver le caractère parlé.*

*Voir supra la présentation de Philippe Raulet, à la fin de son texte « On ne fait qu'écrire le temps », dans « Echos & Traces 1 : Les Petites Fugues 2003 ».*

## LA TENTATIVE DU POÈME FACE À LA PROFUSION DU RÉEL

Alain Rochat

**J'**ÉCRIS DES POÈMES, je suis éditeur depuis plus de quinze ans, et je fais de la critique littéraire. Alors comment organiser ces trois étages du millefeuille et créer des passages de l'un à l'autre ? Je dois dire d'abord que je suis fatigué de cette question : « Y a-t-il ou non une littérature romande ? » Le débat du lien entre territoire et littérature, langue et frontière, a déjà eu lieu en Suisse autour de la figure de Charles Ferdinand Ramuz : 1878-1947...

D'un point de vue subjectif, ce qui me paraît premier, c'est la profusion du réel, qui nous arrive par toutes sortes de canaux et qui nous assaille sans que nous ayons la possibilité de nous y soustraire. Le poème serait alors une tentative, un moyen de répondre à ce sentiment « d'assaillement », de contenir ce flux. Le poème est un présent du passé, une résurgence d'une source. Le sentiment géographique est alors mouvant, partout là où je suis, parce qu'il y a du réel. Ce sentiment géographique c'est la sensibilité, le regard, le ressenti par rapport au lieu où je suis. Il y aurait ainsi une espèce de continuum qui se confondrait avec l'histoire d'une vie ou l'histoire d'un déplacement. Je me suis rendu compte en pensant à cette question que, si de nombreux lieux apparaissent dans mes poèmes, ces lieux sont ceux que j'ai vécus profondément. Il n'y a pas de différence de traitement entre le lieu d'origine et les autres. Dans la profusion du réel, j'inclus les œuvres d'art, les langues, la culture et la nature. La langue pourrait alors être comparée au fixatif que l'on met sur une photographie. Le langage place les frontières, les limites, essaie de contenir cette profusion, de se l'approprier et de la transmettre. J'emploie ici le terme frontière dans un autre sens, mais il y a pour moi la nécessité de contenir l'avalanche du réel, pour essayer d'y trouver une place, de le rendre transmissible à autrui. Donc pour moi, il s'agit moins de traverser les frontières, de les repousser, que de se les inventer pour

soi comme nécessité vitale. Le poème est une réponse et une adresse. Et dans mes poèmes, j'ai une structure dialogique où je m'adresse à un « tu », où je recherche une relation avec l'autre.

*Ce texte d'Alain Rochat résulte de la réécriture de l'intervention de l'auteur à la faculté de lettres, dans le cadre des « Petites Fugues » 2002. Ce texte a été revu par l'auteur qui a souhaité en garder le caractère oral.*

Alain Rochat, né en 1961, est collaborateur scientifique au Centre de recherches sur les lettres romandes. Il dirige, avec François Rossel, les éditions Empreintes, créées en 1984, qui ont publié plus de cent vingt livres, principalement de la poésie. Il est l'auteur de quatre livres de poèmes, dont le plus récent est *Orients* (2000).

## LA GENÈSE D'UN ROMAN

Noëlle Revaz

**T**OUT D'ABORD, le « sentiment géographique » ne me préoccupe pas ! Un auteur écrit toujours avec ses matériaux charriés par sa propre existence : sa culture, son expérience, son histoire, sa vie, et ces matériaux sont une contrainte, à laquelle je n'ai pas envie de réfléchir... Selon moi, l'écriture, c'est précisément la façon de dépasser ce matériau de départ, et de revenir à une origine qui est autre que géographique. En soi, il y a un vide qui se dérobe, et quand on écrit, on tourne autour de ce vide, on essaie de le contenir. L'écriture a tout à voir avec cette origine première. Mais s'interroger sur l'origine géographique, ou l'appartenance à un lieu, à une culture, ne m'intéresse pas du tout. Comme il ne m'intéresse pas d'écrire sur la réalité. Pour moi, il s'agit d'aller vers des choses non dites, de découvrir de l'inconnu. L'écriture, c'est à la fois une question de réponse et d'origine ; mais en fait, l'écriture porte sa propre origine. Il y a toujours le « pourquoi » j'écris. C'est la question de la liberté...

La façon dont j'ai écrit mon premier roman, *Rapport aux bêtes*, traduit parfaitement ce propos.

Ce livre est un monologue intérieur qui est raconté à la première personne par un paysan qui s'appelle Paul. Il raconte la vie à la ferme, où sont présents sa femme, Vulve, un ouvrier portugais, Georges, qui est de passage pour l'été, ensuite les enfants de Paul, petits, et qui n'ont pas de nom.

À vrai dire, contrairement à ce que l'on pourrait supposer, la langue dans laquelle j'ai écrit ce long monologue d'un paysan n'a rien de naturaliste, de réaliste. C'est une langue que j'ai inventée à travers un long travail.

Je dois dire que ce livre n'a pas été écrit du jour au lendemain, ça a été une élaboration très longue du style, qui s'est faite dans une sorte de laboratoire d'écriture. J'ai commencé à écrire pour la radio culturelle suisse, « Espace 2 », au rythme d'une nouvelle par semaine. Au

début, je n'aimais pas du tout le style dans lequel j'écrivais, et qui était très différent de ce que j'ai fini par faire ; je me sentais très mal à l'aise dans ce style, et pourtant j'étais animée d'une très grande envie d'écrire. Alors au fil des semaines, tout en allant jusqu'au bout de cette écriture, j'ai pris de plus en plus la mesure de ce malaise. J'ai compris qu'il fallait que je trouve une façon de m'évader de ce style-là, c'était presque physique, je me sentais alourdie dans cette façon d'écrire. Au fond, ce qui me gênait, c'était l'impersonnalité du style... J'ai alors commencé à écrire à la première personne et au présent, ce qui a fait éclater la phrase et a donné à mon écriture un ton de confiance. Écrire au « je », c'est s'exprimer comme conscience qui fait part de son vécu, de l'expérience intime.

Je me suis donc mise à explorer cette façon d'écrire au « je », à travers des monologues, et j'ai introduit de nombreuses tournures du langage parlé, familier. En écrivant au « je », je pouvais me l'autoriser ; de plus, ça se rapprochait tout de suite d'une façon de parler, plus directe, plus immédiate, qui passe d'ailleurs beaucoup mieux à la radio.

J'ai ainsi écrit toute une série de monologues et puis, début 1997, ma collaboration avec la radio a cessé. Et c'est à ce moment-là que j'ai eu l'idée des personnages et de l'histoire de mon livre. Il est vrai que j'y ai poussé ce style à l'extrême. En effet, Paul, le narrateur, est un personnage vraiment très peu raffiné, très peu cultivé, et je pouvais me permettre de déconstruire au maximum le style. Cependant, j'avais toujours le souci de la lisibilité, je ne voulais pas écrire un texte obscur. Paradoxalement, je ne pensais pas publier ce texte, et pourtant j'avais le souci du lecteur potentiel.

Ainsi, dans ce travail d'écriture, ma préoccupation essentielle a concerné le style : comment rendre compte d'une violence humaine ? L'histoire proprement dite est presque restée en arrière-plan. Et, à vrai dire, je ne sais pas vraiment comment sont nés mes personnages et, en particulier, Paul, le personnage principal. Je crois d'ailleurs qu'on ne sait jamais trop comment les idées arrivent... J'ai eu dès le départ l'image d'un couple et puis également, le nom de la femme, Vulve... Son personnage se trouvait d'emblée caractérisé par le prénom... Je n'ai pas réfléchi sur le coup, ce surnom traduisait son inexistence... J'ai sans doute construit ces personnages à partir d'élé-

ments qui proviennent de mes racines, du pays où j'ai grandi, le Valais, de cette société qui a existé jusqu'aux années 50 ; c'était un pays très rural, campagnard, aux traditions très terriennes. Je n'ai pas directement fait l'expérience de la paysannerie, je n'ai pas été au contact des vaches, je n'ai jamais séjourné dans une ferme ; et cependant, c'est bien là toute la culture, tout l'héritage qui sont les miens et dont je me suis servi pour dire autre chose. En écrivant ce livre, je n'ai pas du tout voulu décrire la réalité d'un paysan, je voulais utiliser cette réalité-là pour dire tout autre chose, je l'ai prise comme décor pour traduire une façon d'être. Ce personnage paysan est pour moi une métaphore du mépris, de l'enfermement, de la peur, et de tout ce qui résulte de ces sentiments-là. Ce n'est absolument pas une description de la vie à la ferme.

Certains lecteurs se méprennent, quand ils me disent : « Vous avez drôlement bien rendu l'atmosphère de la vie à la ferme ! » Moi, ça me surprend beaucoup qu'on puisse penser cela. En même temps, il est vrai que j'ai rendu un climat de silence, de mutisme entre les êtres humains, de méfiance même, tandis que prédominent les relations avec les bêtes ; j'ai évoqué une certaine façon d'être... Mais je n'ai absolument pas cherché à décrire les gestes quotidiens du paysan, la vie ordinaire de la ferme ; on ne trouve pas grand-chose à ce sujet dans le livre. Et d'ailleurs, moi-même, encore une fois, je ne sais rien ou presque de la vie à la ferme ; j'ai simplement utilisé des lieux communs, des clichés, des éléments emblématiques de la vie à la ferme... Les vaches, au premier plan, participent de ça... J'avais bien conscience que la vie paysanne ce n'est pas comme cela... mais précisément, je ne voulais pas donner dans le réalisme ! Et c'est peut-être ça l'intérêt de la littérature.

Paul est trouvé attachant par certains lecteurs. Et c'est, je crois, un personnage possiblement attachant, parce que je ne l'ai pas jugé. En fait, je me suis mise dans sa peau, je n'ai pas eu de regard extérieur sur lui, si bien qu'on est obligé d'adhérer à son point de vue. Et en même temps, c'est violent car dès lors on ressent des choses qui ne nous plaisent pas du tout, par exemple, les attitudes de Paul vis-à-vis de sa femme... Et c'est ainsi que, même si on n'excuse pas, on peut en venir à comprendre.

Quand j'ai écrit ce livre, ce qui était primordial, c'était la langue. Le souci de la langue a primé sur toutes autres considérations. Ainsi, parfois, je savais avoir recours à des mots trop savants et qu'un fermier ne pouvait pas connaître, mais cela m'était égal, car je m'attachais à une construction parfaitement artificielle ! Encore une fois, mon propos n'est pas réaliste. Sinon, j'aurais pris un magnétophone, interrogé un paysan et retranscrit ses propos... Ce que j'ai voulu, c'est créer par l'écriture une fausse langue parlée, une langue vigoureuse, vivante. Par ailleurs, je pense aussi qu'on a des préjugés sur la façon de parler des paysans, et qu'en fait, ils parlent beaucoup mieux qu'on le pense ! Dans le canton où j'ai grandi, il y avait autrefois beaucoup de villages où l'on parlait patois ; du coup, quand ils se mettaient à parler français, les gens le parlaient d'autant mieux que c'était la langue du dimanche.

Cela peut paraître curieux, en tant que femme, d'avoir pris pour « je » le paysan, et non pas sa femme. En fait, j'ai senti qu'il était plus facile d'être dans la tête du bourreau que de la victime ; de plus, ça me paraissait plus fort, plus dérangeant pour le lecteur. Je me suis donc mise dans la position de Paul qui nie sa femme ; ce qui m'a évité de devoir résoudre des questions à son sujet : comment était-elle ? que pensait-elle ? que ressentait-elle ? Tout cela, j'ai donc pu le laisser de côté, étant amenée à regarder cette femme uniquement de l'extérieur. En fin de compte, sur cette femme, rien de tangible ne nous est donné en tant que lecteur ; car on est totalement au regard de Paul, et au fond, on ne sait pas, on ne saura pas, s'il n'invente pas tout, de toute pièce. Cette incertitude, je l'ai voulue complètement, car je n'avais pas envie de dominer l'univers, de maîtriser tout un monde et, au contraire, je désirais laisser des zones d'ombre, de hasard, où l'on peut se poser des questions... je voulais que le lecteur soit actif, et il doit l'être, puisque des personnes me demandent : « Cette femme, comment est-elle ? »

Le récit de cette relation de violence au sein du couple de fermiers ne se veut pas non plus naturaliste. D'ailleurs, je n'ai jamais connu de tel couple. En fait, cette violence s'est nourrie d'impressions accumulées au cours des années. Elle renvoie à des faits qui m'ont frappée : un mari qui humilie sa femme, c'est une réalité que je ne comprends

absolument pas... Comment des hommes peuvent-ils ainsi traiter des femmes ? et de quel droit ? J'ai essayé de comprendre cela... Cette histoire, je l'ai construite à partir de faits de misogynie, même infimes, que j'ai eu à connaître, et partant de là, j'ai grossi les traits de la situation. Ainsi, quand j'ai commencé ce livre, je voulais faire un texte très violent – violence que l'on retrouve d'ailleurs dans le surnom de la femme. Et dans le premier chapitre, il y a beaucoup de rage, tout est noir, dans un univers sans sourires ; le lecteur se trouve mal à l'aise... En fin de compte, ce qui m'intéresse c'est de rendre compte du monde d'une seule voix, de décrire des interactions entre les êtres humains à travers le filtre d'une conscience.

Mais en même temps, les caractères sont suffisamment ouverts pour que l'on puisse les envisager sous plusieurs angles. Par exemple, l'ouvrier agricole, Georges, est un type sympa, toujours de bonne humeur, mais il nous inspire un doute : n'a-t-il pas un petit côté malin, profiteur ? Je tiens à m'effacer derrière les personnages et que l'on puisse se dire, comme pour ce qui se passe dans la tête de Paul : c'est la vision d'un personnage, mais elle ne correspond peut-être pas à la réalité des autres personnages, elle est peut-être fautive à un autre point de vue... C'est plus riche ainsi. Le réel, on ne peut pas l'attraper comme ça, il n'a pas d'enveloppe que l'on pourrait saisir...

*Ce texte de Noëlle Revaz résulte de la réécriture de deux interventions de l'auteur, dans le cadre de ces « Petites Fugues » 2002 : d'une part, lors de la rencontre collective à l'université de Franche-comté, d'autre part, à la bibliothèque municipale de Montbéliard. Ce texte a été revu par l'auteur qui a souhaité en garder le caractère oral.*



Tous droits réservés

**Noëlle Revaz** est née en 1968 à Vernayaz-en-Valais ; elle vit actuellement à Lausanne. Après avoir enseigné le latin, elle se consacre désormais à l'écriture. Largement salué comme un événement littéraire par la critique suisse et française, *Rapport aux bêtes*, paru chez Gallimard en 2002, est son premier roman. Noëlle Revaz publie également dans des revues littéraires ; elle a enfin écrit de nombreuses pièces radiophoniques.

## ÉCOUTER SA LANGUE COMME UNE LANGUE ÉTRANGÈRE

Jacques Roman

**L** EST DIFFICILE D'ÉCOUTER, de retenir, de prendre le tamis, de tamiser, garder les pupitres. Je n'ai pas préparé un texte écrit car cela aurait voulu dire pour moi, franchir une frontière, soit poussé par le désir soit chassé par la crainte. Le questionnaire au début m'a agacé, puis j'y ai réfléchi. Plus j'avais, plus je me disais : « Ne réfléchis pas, vas-y, écoute, regarde, sois là ! » En écoutant tous les intervenants, j'ai entendu d'autres voix de la « grande famille », parce qu'écrire c'est évidemment entretenir, à travers les siècles et les espaces, des liens avec des écrivains. Faire partie de la petite chaîne. Et il y en a plein qui m'ont traversé, des morts, des vivants. La première voix que j'ai entendue est celle d'Aragon : « Moi, si je joue si mal la pièce c'est de n'y comprendre rien. » La seconde, c'est celle de l'ami Heiner Müller avec qui j'ai eu la chance d'avoir des rencontres profondes et qui disait : « Ma place est entre les chaises. » On aura l'occasion de reparler de frontière, et de la question d'Olivier Rolin : « Est-on placé ou déplacé ? » Peut-être un écrivain, à trop chercher sa place, finit par donner l'exacte mesure entre les fesses et le fauteuil, ce qui est dangereux ! Je ne crois pas que ce soit être nulle part que d'être entre deux chaises ; c'est donc la bonne place. Je pensais aussi à Kleist qui disait : « Si je voulais couper le monde en deux, il faudrait que j'aie en moi la hache. » J'ai pensé alors à ma situation ici assez curieuse, pas seulement entre deux places, pas seulement n'y comprenant rien, mais une sorte d'erreur de distribution fatale, qui a organisé ces Petites Fugues. Il se trouve que je suis invité, je ne suis pas suisse, je réside en Suisse depuis un certain nombre d'années, j'ai un passeport français. Ce matin, j'ai trouvé un titre pour un prochain recueil, ça s'appellera « le dernier étranger », ce qui définirait assez bien la vocation d'écriture. Je suis un étranger ! Quand les gens sont partis longtemps de leur pays d'origine, pendant 20, 30 ans, et reviennent, ils sont étrangers. Mais peut être ai-je toujours été un étranger ?

J'ai beaucoup été touché par ce qu'a dit B. Comment, sur l'enfance, la mère, le rapport à la langue maternelle. Freud disait : « L'enfant est le père de l'homme. » Si c'est le cas, il se pourrait que l'enfant soit le père de l'écrivain ! Je vais faire un exercice à la Périclès : je suis né le 1<sup>er</sup> juillet 1948 à Dieulefit dans la Drôme. On pourrait s'arrêter dès la date précisée. En général on continue parce que c'est un bon début qui appelle des précisions, toute une histoire. En l'occurrence pour moi, le 1<sup>er</sup> juillet 1948, l'histoire bascule puisqu'il se trouve que ma mère accouche et s'en va ! Là, la langue maternelle, ça n'est pas tellement à travers ma mère que je l'ai apprise ! Il y aura deux autres éléments importants dans mon enfance : le premier sera un lynchage physique à l'âge de 5 ans – ce lynchage m'a appris la première frontière, ma peau, mon corps. Écrire, dans le meilleur des cas, ça s'écrit des deux côtés de la peau. Le second traumatisme, c'est un lynchage moral, celui d'adultes envisageant comment j'allais mourir, combien de temps cela allait prendre. Cet apprentissage-là a été pour moi l'apprentissage du temps. J'étais un peu agacé par la question : ici, ailleurs ? Ici, je l'ai toujours ressenti comme un mot extrêmement coupant. L'ailleurs c'est « brouillardé », mouillé, c'est un mot merveilleux ! Dans le meilleur des cas, si on est ailleurs c'est qu'on est là ! La langue, je l'ai apprise dans des écoles différentes : à Dieulefit, dans le Nord de la France, au Centre, à Paris. Toute ma vie, j'ai été envoyé ailleurs avec des gens qui me voulaient plus ou moins de bien. À 18 ans, j'étais mutique. C'est au moment où j'ai commencé à écrire que j'ai commencé à parler. Il y a pour moi un rapport étrange entre la lecture et la voix. C'est pourquoi la scène intérieure ou extérieure est pour moi un lieu géographique ! J'avais un grand-père maternel qui était mineur : je l'ai peu connu, mais j'ai la mémoire de sa remontée de la mine. Ma grand-mère maternelle était tsigane. Alors je suis peut-être un mineur tsigane, c'est pas mal comme origines ! Plutôt qu'ici et ailleurs, je préfère dire : « Là, qui s'acquitte de sa dette au présent respiré. » Ma posture aujourd'hui n'est pas de chercher une place. Je ne me sens pas écrivain, je ne suis pas écrivain. Je ne sais pas ce que c'est parce que ma langue m'a toujours semblé étrangère. C'est peut-être une chance que d'écouter sa langue comme une langue étrangère, une nouvelle langue qu'on ne connaît pas, c'est

la langue qui nous fait. La langue c'est du son, de la musique, du senti. Être là, c'est peut-être danser et chanter. Quand on chante, c'est comme quand on rit ou quand on pleure, on oublie ce qui nous entoure, si la toile cirée est bleue ou rouge, si c'est l'hiver ou l'été. La question du lieu est pour moi difficile, car j'ai la chance de ne pas avoir de lieu, ce qui veut dire aussi être partout chez soi ! Se situer, me situer, je n'y arrive pas. Quand on a été d'une langue nationale, je dirais comme Henri Michaux, que « les pays, on ne saurait jamais trop s'en méfier » ! Effectivement le mieux c'est d'engrosser sa mère la langue ! c'est la meilleure situation pour découvrir l'autre, le faire naître ! Voilà, j'avais 10 minutes ! et c'est un peu court... mais plus la vitesse s'inscrit dans nos existences, moins l'espace nous appartient !



Tous droits réservés

*Ce texte, qui résulte de la transcription et réécriture de l'intervention orale de Jacques Roman lors des rencontres des « Petites Fugues » 2002, a été revu par l'auteur qui a souhaité en garder le caractère oral.*

## Jacques Roman

### *Lame et corps*

*le petit allongé sous la couverture  
craignant espérant également l'arrivée de la bête*

*qui imposait son doux supplice*

*rien nul espoir*

*rien*

*que celui-ci*

*qui mouille le ventre*

Franck Venaille

L'ai-je entendue cette voix qui dans la nuit disait  
me haïr ?

À qui appartenait-elle ? Était-elle ? Était-elle telle  
la main habile à déchirer mon ventre

– ce que même écrire à s'y efforcer ne parvient pas –

telle qu'à vous enfoncer le manche du couteau  
tenu par la lame ?

Je l'aurais demandé à la petite enquêteuse qui parlait de voyage au coin  
[de la rue Victor-Hugo à  
Lyon et qui voulait savoir mon nom

mais je savais que la haine est un clou à sa place  
jamais trop enfoncé sous son talon  
qu'elle a ses quartiers chics

et tandis que les coups redoublaient ma voix  
se faisait douce parlait d'  
Afrique et d'Asie où vont les barbares  
se rafraîchir

et puis je l'aurais juré à ses lèvres  
elle en ignorait le sabbat.

Je n'avais donc plus de dos que l'on puisse  
reconnaître  
plus de lettres à mon prénom ?

souillure – souillure – souillure

Où vas-tu me disais-je et les fleurs  
à la devanture du fleuriste de leurs couleurs  
crièrent:

la beauté s'offre coupée

J'avais porté ma main à mon front  
je n'avais plus de front j'étais tourné  
comme un jouet lancé

une ancienne *cicatrice* près du genou devint  
*sécatrice*

la haine allait-elle emprunter ce passage  
et courir sous ma peau  
me gagner  
de l'anus à la langue de la langue à l'anus

?

Elle était d'excrément la voix et  
d'excrémentiel parlait parlait par le boyau

et je vis venir à moi l'enfant souillé et  
l'entendis qui appelait lâché coupable l'enfant  
qui parlait aux papillons et je revis les latrines  
de l'école où il s'enfermait dans sa chaude honte  
de malade  
et m'apparut une feuille de cahier maculée  
d'encre et d'empreintes digitales et le cahier  
portait rayé mon nom.

Quel visage avait celui qui me l'avait transmis ?  
Qui avait demandé qu'on le raye ?  
Qui m'avait dit que ON était mon nom ?

et

Étaient-ce mes doigts que l'on voulait couper ?

## LAME ET CORPS

La voix venait donc de là-bas  
 revenait de n'avoir pu accomplir son travail  
 de n'avoir son comptant de fauchées  
 dans les champs profonds liquides des humeurs

envoi de cercueil – envoi de cercueil – envoi de cercueil

Je l'avais cette nuit-là entendue jouir végétative  
 du fond de son océan  
 hydre méduse éponge gorgée de la nostalgie  
 des déchainements et des tempêtes.

D'où venait que la petite enquêteuse  
 m'eut écouté parler  
 parler du large et de la joie du don

d'où venait que pour elle inconnue  
 d'entre mes lèvres les souvenirs tus se lèvent

(un poisson du Mékong tressautait  
 on eût dit de rire  
 entre les doigts d'une main tendue)

et lorsque je la quittais  
 quel ce rêve plus long que la nuit :  
 son regard entre mes épaules  
 – le pouvais-je croire ? –

La nuit suivante je fis ce rêve :  
 J'étais dans une allée que bordaient des mimosas en fleur. Je me voyais  
 dans le rêve et pourtant j'y étais cet aveugle que quelqu'un tenait par la  
 main et mes doigts oui cherchaient un nom.

Je me réveillai le prononçant ce nom en sa douceur. Ma main droite ser-  
 rait mon drap. Une larme que je n'avais pas senti naître coulait sur ma  
 joue. Je portai ma main gauche à mon sexe, le froid n'y avait pas encore  
 planté son couteau. La réalité ne saignait plus. Je souriais du même sou-  
 rire que l'aveugle du rêve. Je ne nommai plus quand un rugissement dont  
 je n'aurais pu dire de la gueule de quelle bête il s'échappait, retentit en  
 ma poitrine m'écharpant le cœur. J'appris ainsi qu'une bataille venait  
 d'être gagnée.

Je demandai à mon corps sa protection.  
 Je rappelai à nouveau de la salive pour le nom de qui

maintenant me fermait les yeux  
comme on le ferait d'un mort  
que l'amour n'a pas quitté.

Sous la paupière un livre d'images que l'on avait brûlé  
me nommait encore *hérétique*

certes j'avais traversé les barbelés  
mais de là-bas pourquoi me parvenaient

mes propres cris  
sous la menace

N'aurais-je appelé qu'en rêve  
l'oubli

avaient-ils en vain mes doigts  
touché à perdre raison ?

caresse – caresse – caresse

Quand le mal de ce creux au ventre où  
tombe le mâle aimant  
il sonne dur et tendre ce mot-là

COMME IL ME TISONNAIT

Jamais donc en entier le poing dans la bouche

ET

ce serait toujours trop dire que de dire  
comme un chat écorché  
je possède encore sept vies  
pour chacun aimer sept fois sept fois  
retomber sept fois sept fois  
s'élançer sept fois sept fois  
sous les yeux secs de l'Histoire  
où la haine charbonne

je suis encore l'enfant qui pleure dans la neige à la vue de la neige et  
qui déjà savait que solide, solide est le malheur, fragile la

miséricorde – miséricorde – miséricorde

COMME JE T'AURAIS AIMÉE

## LAME ET CORPS

dans ma naïve jeunesse j'ai remonté les cuisses  
des femmes pour aller te chercher  
avant que d'apprendre par cœur

*Les Fleurs du Mal*

c'était avant avant bien avant  
que l'une d'elles me harponne sur mon matelas à  
une place  
et m'entraîne au fond d'un pays froid où  
encore je demeure.

J'avais emporté Pierre Reverdy et l'air  
de la rue Ravignan et je croyais que la poésie  
ça vous faisait aimé des autres  
avant avant bien avant que

le petit idiot

renaisse et retourne à la neige bégayant  
son histoire pour moi me suppliant  
comme le prince du Danemark

... toi qui vis, raconte fidèlement  
qui je fus et ce qu'était ma cause  
à ceux qui l'ignorent...

**Jacques Roman** se dit très marqué par la lecture à l'âge de vingt ans de l'œuvre de Georges Bataille. « J'écris parce que j'ai fait vœu de m'unir à ce monde, au monde de cette nuit-là, de m'unir contre toute peine, toute peur. » Jacques Roman est né en 1948. Il vit à Lausanne. Il est aussi acteur, metteur en scène et réalisateur à la Radio Suisse Romande, mais ces différents rôles ne le définissent pas en tant que tel : Jacques Roman est essentiellement poète, inclassable, et la poésie est pour lui un mode de vie. Il a publié une vingtaine de recueils de proses poétiques. Ainsi : *Venu mal tourné* suivi de *Éventuel Fragment d'autre chose* (Empreintes, 1991), *Lettera amarosa* (éd. Paupières de terre), *L'Ouvrage de l'insomnie* (L'Aire, 2001), *J'étais baromètre* (Zoé, 2002), *Toutes les vertus du désert* (L'Aire, 2003), *L'Ardeur de l'ombre* (L'Aire, 2004). Son dernier livre paru chez Empreintes en 2004 est *Le Dossier R... ou l'affaire du crochet à viande & X° de Solitude Nord* suivi de *Le Cri de la fourchette sur une vitre nue* et de *L'Ange dans le couloir*.



Tous droits réservés

# **COURIR, ÉCRIRE, ICI ET AILLEURS : pour un marathon de New York en forêt de Chaux**

Daniel de Roulet

*Cette intervention orale de Daniel de Roulet a été effectuée dans le cadre des « Petites Fugues » 2002, au salon Péclin de l'université de Franche-Comté à Besançon. Elle a été accompagnée de la projection de huit images, représentant notamment les plans des parcours de différents marathons. Le texte a été entièrement révisé par l'auteur.*

## **1. Image Besançon - Dole**

Je commence par avancer une affirmation, j'essaierai de la prouver. Chaque texte qui s'écrit aujourd'hui est confronté à une géographie qui comprend l'ensemble de la planète terre. Le monde entier, mer, terre et météo, s'arrange pour pénétrer dans chaque pièce d'écriture. Soit par la volonté de l'auteur, soit par celle du lecteur.

Je raconte ici comment la moindre phrase, la moindre histoire appelle désormais l'ubiquité. Mieux que toute autre technique, l'écriture permet la simultanéité des espaces, la superposition des cartes géographiques. Elle anticipe la mondialité de notre décor quotidien. Pour illustrer ce propos je prendrai un exemple dans la littérature locale. La scène se situe entre Dole et Besançon dans la forêt de Chaux.

## **2. Image Forêt de Chaux**

C'est là que se sont déroulées il y a longtemps les péripéties de *La Vouivre* de Marcel Aymé. Mais cette fois on dira qu'il s'agit d'un dimanche matin et que l'histoire qui s'écrit est celle d'un coureur à pied qui, comme des dizaines d'autres, trottine le long de la ligne droite qui s'appelle le Grand Contour. Il trottine avec en tête une idée simple, la prochaine course à pied à laquelle il vient de s'inscrire. Elle s'appelle le marathon.

## **3. Image Athènes**

Marathon ce mot fait référence à un lieu qui se trouve en bord de mer à quelques kilomètres d'Athènes. C'est en cet endroit que se situe un

très ancien récit, un texte fondateur de la littérature, écrit au IV<sup>e</sup> siècle avant J.-C. par Hérodote quelque 40 ans après les faits. Il y raconte l'histoire d'une bataille collective contre l'envahisseur irakien arrivé par la mer pour prendre Athènes à revers. L'ensemble des troupes grecques ayant repoussé les Perses, ceux-ci se retirèrent sur leur bateau et se hâtèrent de faire le tour du cap Sounion pour prendre Athènes, avant que l'armée locale ne soit rentrée chez elle. D'où la course de tous ceux qui rentrent en courant pour défendre leur ville. En 1896, ce récit fondateur a été confisqué par le baron de Coubertin, soucieux de mettre au pas la jeunesse française en promouvant le sport comme compétition individuelle. Lors des premiers JO à Athènes, la fameuse course collective a été transformée en une course individuelle où tout est fait pour qu'on n'arrive pas ensemble au stade d'Athènes. Un berger grec remporta ce marathon-là et le roi des Grecs fit avec lui le tour d'honneur.

Quand le coureur du dimanche matin dans la forêt de Chaux se raconte le marathon, il se réfère donc à cette géographie originelle.

#### 4. Image Londres

En 1904, la course d'endurance, sous le même nom de marathon, s'est déplacée à Londres. Elle est devenue une course urbaine d'où son parcours tortueux, ses boucles pour rester à l'intérieur des limites de la ville. Lorsque les organisateurs eurent reporté la distance d'Athènes sur Londres, ils se rendirent compte qu'il manquait une centaine de mètres pour que la course se termine sous la tribune de la reine. Ils allongèrent ainsi le parcours d'une centaine de mètres pour Sa Majesté. Depuis lors, la distance du marathon est définitivement fixée à 41 125 mètres.

Quand le coureur du dimanche matin dans la forêt de Chaux se raconte le marathon, il se réfère donc aussi à cette deuxième géographie.

#### 5. Image Berlin

À Berlin en 1936, Hitler fit organiser un marathon en ligne droite sur l'autoroute, une idée de nazi. La victoire aurait dû revenir à un Coréen, mais comme la Corée avait été envahie par l'allié de l'Allemagne, ce fut le drapeau du Japon qui flotta sur le stade olympique du Reich.

Plus tard, Berlin ayant été coupé en deux, le marathon lui aussi a été dédoublé. Ce n'est qu'en 1990 que la course a repassé d'ouest en est et retour. Ceci donne lieu aujourd'hui à des confusions puisque celui qui court le marathon de Berlin se trouve confronté à des rues qui portent le même nom d'un côté et de l'autre. Deux fois Calvin, deux fois Marx, deux fois Voltaire.

Quand le coureur du dimanche matin dans la forêt de Chaux se raconte le marathon, il se réfère donc aussi à cette troisième géographie qui arpente en toute liberté l'espace public d'une ville.

### 6. Image Paris

Mais il existe désormais des marathons dans toutes les capitales et le coureur matinal voit sa capitale comme une quatrième géographie.

En effet, une fois par an au printemps, les rues de Paris sont libérées pour un cortège au pas de course de 20 000 personnes qui prennent la rue de Rivoli à contresens et vont tourner dans les deux parcs à l'est puis à l'ouest. Mais comme la course est à l'étroit dans les vingt arrondissements, il a fallu tracer un parcours qui se croise avec lui-même, dans le Bois de Boulogne, avant l'arrivée. Le parcours parisien a été rationalisé comme un simple aller-retour. Non plus de l'extérieur vers la ville, comme à Athènes, mais un parcours entièrement replié sur lui-même.

Quand le coureur du dimanche matin dans la forêt de Chaux se raconte le marathon, il se réfère donc aussi à cette quatrième géographie où le départ et l'arrivée sont désormais au même endroit.

### 7. Images New York 1 et 2

Dans la forêt de Chaux, toutes les rues se coupent à angle droit. La description de cette « plus grande forêt de France » dans n'importe quel guide, y compris le Michelin, fait référence au tracé des rues de New York. C'est pourquoi l'énumération des couches continue. Voici que se superpose à la géographie de la forêt de Chaux, celle du plus grand marathon du monde.

Le chemin est long du récit fondateur d'Hérodote à la topographie d'une forêt royale et pourtant, sans tricher, les choses se mettent en place. Et il se trouve que lorsqu'on superpose exactement et à la même échelle les parcours du marathon de New York et les tracés de la forêt de Chaux, on découvre une coïncidence très, très étrange.

### 8. La superposition

À chaque rue de New York empruntée par le marathon correspond très exactement un chemin dans la forêt de Chaux. Ainsi non seulement les cartes se superposent, mais les territoires réels. On constate la superposition des couches au-delà même de mon hypothèse de départ qui disait : Le texte anticipe la mondialité de notre décor quotidien. Chaque texte qui s'écrit aujourd'hui est confronté à une géographie qui comprend l'ensemble de la planète terre. Et je le prouve.

#### Proposition complémentaire et conclusion pratique

Une fois l'an, début novembre, se court le Marathon de New York. Il traverse les 5 districts de la ville et va du pont de Verrazano à Central Park. Le parcours complet compte 42 kilomètres, mais à vol d'oiseau, du départ à l'arrivée, je mesure 17 km. Du point le plus au sud au point le plus au nord du Marathon, il y a 22 km. Le nombre des coureurs est d'environ 30 000 et le nombre des spectateurs de 3 millions. Qu'est-ce qui fait l'attrait du Marathon de New York ? Sans doute d'abord le décor urbain, la variété du parcours, les gratte-ciel et l'atmosphère populaire encourageante. Mais il y a aussi la machine médiatique, couverture T.V. en direct, et 6 000 journalistes à l'affût d'anecdotes, de photos, d'émotions. C'est pourquoi chaque année les listes d'inscriptions sont closes quelques heures après avoir été ouvertes. Et pourtant pour un coureur de fond, 42 km de plat se ressemblent, où qu'ils se trouvent. Il pourrait donc aussi couvrir cette distance sur une autre partie du territoire, en rase campagne, ou en forêt pour autant que celle-ci soit suffisamment plate et que les chemins, comme les rues de New York, s'y coupent à angle droit. Pour cela il faut chercher un territoire où la plus grande diagonale de 22 km puisse être déroulée sans obstacles. Le nombre des Européens qui font le voyage outre-Atlantique justifierait l'organisation d'un marathon de New York en Europe.

La forêt domaniale de Chaux et ses 20 000 hectares peuvent contenir en entier le plan du Marathon de New York. En plaquant le tracé de New York, à la même échelle sur un plan de la forêt de Chaux, j'ai découvert que presque chaque avenue de New York correspondait à un chemin forestier. On pourrait donc courir les tours et détours de New York dans la forêt de Chaux. L'idée est d'ajouter aux chênes,

hêtres et sapins de cette forêt, en grandeur nature, les grands repères de la ville américaine, par exemple les structures du pont de Verrazano, celles du pont de Queensboro, et quelques gratte-ciel célèbres. Pour ce faire seraient utilisés des ballons captifs qui figureraient, de manière réaliste, les derniers étages des tours de Manhattan qui sont bien plus hautes que les arbres de la forêt de Chaux.

Cette immense étendue s'étend à l'est de Dole, entre le Doubs et la Loue, constituant un des plus vastes massifs forestiers de France. Pour ne pas s'y perdre, les sept célèbres colonnes de l'architecte Guidon ponctuent les carrefours importants. Comme le dit expressément le guide Michelin : « Ce n'est pas Manhattan, mais les routes forestières sont tracées au cordeau de chaque côté d'un grand axe transversal curieusement appelé le Grand Contour. » À l'origine, la forêt appartenait aux souverains qui pratiquaient là leurs chasses. Pendant des siècles, la forêt alimenta les usines implantées en bordure du massif : forges à Fraisans, verreries à La Vieille-Loye, salines à Salins et à Arc-et-Senans. C'est autour de cette saline que Ledoux, architecte royal, a construit sa Cité idéale, fleuron de l'architecture industrielle du XVIII<sup>e</sup> siècle, inscrit au patrimoine mondial de l'Unesco.

Il s'agit donc d'organiser un marathon à la new-yorkaise, ponctué par des structures démontables faites avec l'aide d'artistes venus aussi bien des États-Unis que d'Europe. À chaque poste de ravitaillement en forêt, un autre artiste serait chargé de recréer une atmosphère urbaine, voire américaine pour permettre aux coureurs de s'y croire. Ainsi serait questionné ce curieux rapport que nous entretenons entre la ville et la campagne, et entre l'Europe et l'Amérique. Nous nous entraînons à la campagne, mais la vraie course se fait en ville. Que cherchons-nous ?

Pour le financement, je pense que les propriétaires des grands buildings de New York seraient ravis d'en offrir une réplique, même éphémère, à l'Europe. Ainsi General Motors offrirait le Chrysler building et la fondation Guggenheim un escargot aux contours de son musée. Les fondations culturelles européennes établies à New York pourraient ensuite exposer cette gigantesque installation « plus que nature » dans les galeries de Soho et de Brooklyn.

*PS. Cette proposition existe aussi en version anglaise*

**Daniel de Roulet**, né à Genève en 1944, a passé son enfance à Saint-Imier. Il a vécu à Zürich et Genève. Il réside désormais de l'autre côté de la frontière suisse, dans le département du Jura, près de Dole. Journaliste, architecte, puis informaticien, il est l'auteur de nombreux romans, livres pour enfants et essais, dont plusieurs sont parus en langue allemande. Il a également traduit plusieurs ouvrages en allemand et en néerlandais. Ses dernières parutions ont reçu de nombreux prix. Entre autres romans, il a publié au Seuil une trilogie : *La Ligne bleue* (1995), *Bleu siècle* (1996) et *Cris-bleu* (1999). Sur son expérience de militant fiché et poursuivi en Suisse par des autorités quelque peu paranoïaques qui le prennent pour un autre, il écrit *Double*, publié en 1998 chez Canevas. Daniel de Roulet est également marathonien pour le plaisir et la métaphysique ; de cette expérience, il a tiré un livre : *Courir, écrire*, paru chez Zoé en 2000. Son dernier livre, *Nationalité frontalière*, est paru en automne 2003 aux éditions Métropolis ; ce sont des chroniques qui expriment le double regard de l'auteur sur la France et sur la Suisse. L'auteur y revendique le statut que Julien Gracq donne à ses personnages : « nationalité frontalière ». À paraître enfin en octobre 2004 : *L'Envol du marcheur* (éditions Labor et Fides).

## ICI, PARTOUT, AILLEURS

Pierre-Alain Tâche

**D**ANS UN « DIALOGUE » d'une joyeuse alacrité, Alessandro Baricco affirme avoir trouvé, chez Adorno, des « phrases très émouvantes parce qu'elles sont absurdes ». L'auteur de *Mourir de rire* – contrairement à ce que l'on pourrait penser, ce titre est celui d'un très savant *Essai sur le caractère transcendantal du théâtre comique de Rossini*, où il est démontré que ce dernier constitue « une splendide anomalie, et qu'à sa manière il rendait visible un ailleurs » –, Baricco, donc, précise sa pensée en ces termes : « (Adorno) dit une chose et son contraire, et le contraire du contraire ; c'est une façon de chercher, au bout de ce voyage, dans une logique paradoxale, une catégorie qui pourrait opérer. »

Eh bien, soit ! Je vais user d'une logique qui pourra sembler paradoxale pour nourrir le débat qui nous est proposé – une nouvelle fois, ajouterais-je, avec, il se peut, dans ce contexte particulier, l'attente d'une mise en perspective collective des différences ou, tout au contraire, l'espoir de constater une possible concordance transfrontalière. À partir, pour l'essentiel, de ma propre expérience, qui est, avant tout, poétique.

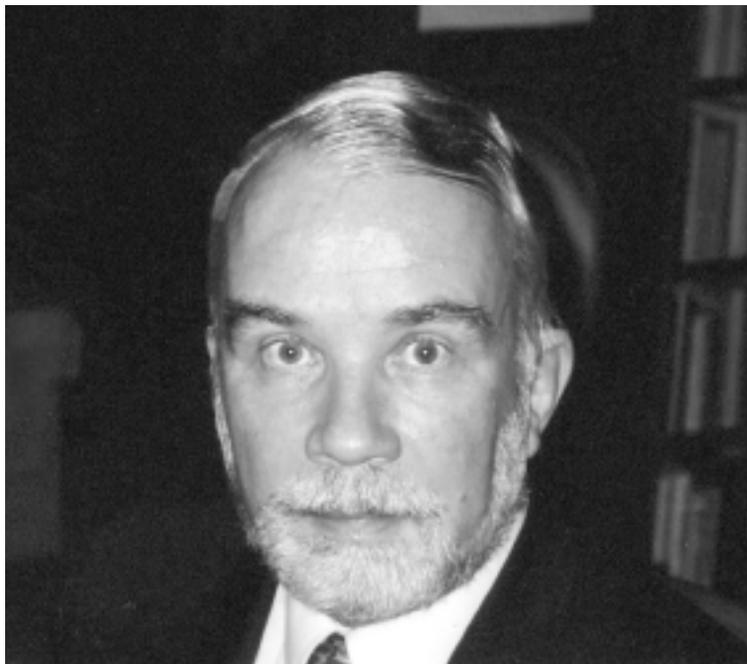
Où situer l'écriture ? Je crains qu'il n'y ait point de réponse tranchée à cette question. Mais je constate que pour les œuvres en apparence les plus affranchies du lieu – et je prendrai l'exemple du poète belge Christian Hubin, qui le déplace dans la langue, en quelque sorte, pour favoriser le questionnement de « *Ce qui est* » – il ne paraît pas qu'il faille envisager un *nulle part*. Parce que l'écrivain ne peut jamais échapper complètement à sa culture et à son histoire, un lieu que l'on dira premier le rejoint, où qu'il soit et quelle que soit la distance prise. C'est qu'il a grandi, poussé, quelque part – en plusieurs lieux, peut-être, mais peu importe – où son œil, son oreille, son esprit se sont formés. Vouloir s'abstraire de la « géographie » – à supposer que cela soit possible – me paraît ainsi relever de l'utopie ou de la présomption. Cela dit, le pays où je suis né, où j'ai vécu, n'exige, en retour, aucune

approbation : il m'autorise à parler ; il m'accompagne, où que j'aïlle, et je n'ai pas alors le sentiment que le simple fait d'une appartenance soit de nature à entraver mon regard ou ma pensée. J'éprouve, tout au contraire, qu'il m'assure la confiance nécessaire à l'usage de ma liberté. C'est en ayant conscience de son *ici* que la poésie pourra peut-être prétendre être de *partout* – ce par quoi j'entends : atteindre à quelque universalité, voire à une forme d'évidence, qui la légitimerait en tant qu'expérience du réel.

Mais lequel ? Je ne puis, à ce stade, éluder cette question posée (toujours à propos d'Adorno) par le très estimable auteur de *Soie*, qui rappelle que lorsqu'il n'y a plus de métaphysique, « ce qui est » devient tout ; et que le danger est, en conséquence, que le réel se mue en une totalité tenue pour la vérité. Or, si elle se confronte à ce tout, la poésie n'en veut pas, me semble-t-il, en tant que vérité. C'est qu'elle cherche et ne prétend pas trouver, vouée qu'elle est à l'entre-deux, à la faille, à l'éboulis (dirait Pierre Chappuis) – et, avec eux, à l'allusion, au fragment et, par là même, au multiple. Ainsi, dans son mouvement au sein d'un réel fluide (et comme éclaté), l'écriture poétique ne peut-elle qu'être de *partout* – ce qui n'autorise pas à la prétendre de *nulle part* ! Au demeurant, il m'est arrivé, faisant fi de l'herméneutique, d'affirmer avec une forte conviction (quoiqu'un peu naïvement, sans doute) que « la poésie est partout où l'on veut bien qu'elle soit ». J'entends l'assumer, dans la constante indétermination du réel.

Suis-je, pour autant, hors d'affaire ? Pas du tout. Car, l'extension du champ d'action de la poésie, que je préconise, ne résout rien. Il pourrait bien s'agir, en effet, d'une simple question d'échelle. La seule chose sûre est que – serait-ce même à l'autre bout du monde – il faudra bien trouver moyen d'être en accord autant avec soi-même qu'avec ce qui – rencontre, personnage ou paysage – s'offre à vous à l'état brut, peut-être même hors de toute référence apparente (mais vous avez quand même à le saisir). C'est alors que vous éprouvez l'acquis de l'*ici* – dont la particularité est d'être à jamais provisoire – face à l'inconnu. Ce qui revient peut-être à se retrouver, avec Kafka, à « l'assaut de la frontière ».

Le lieu premier s'affirme devant elle. Il résonne en écho. Mais vous portez aussi une image que vous avez d'elle. Pour ce qui me concerne,



Tous droits réservés

ce sera sans doute celle héritée de Gustave Roud, mais tout autant de Philippe Jaccottet : une lisière, dirons-nous, au seuil de « l'invisible ». Une lisière, oui, plus qu'un seuil, où je ne suis pas certain de pouvoir me porter sans compromettre (même s'il m'est arrivé de croire le contraire). Et le fait est que j'ai tendance à solliciter un sens, à jeter des ponts un peu vite, là où il convient d'écouter, de se tourner vers ce qui vient – et que, faute de mieux (et en dehors de toute connotation religieuse ou mystique), je nommerais, après Yves Bonnefoy, la présence. La présence, qui n'a pas de résidence assignée, qui n'a peut-être même pas de lieu reconnaissable. Aussi, si tant est qu'elle doive être de quelque part, la poésie qui veut en témoigner sera-t-elle – et j'insiste – de *partout*. Pour préciser aussitôt : dans l'instant, qui est son seul refuge, et qui met en œuvre l'*ici* dont j'ai parlé.

Il reste à dire que le lieu constitutif n'est pas tout. La vie même du coin de pays où j'écris a de nombreuses incidences – même si, comme tout démiurge potentiel, j'ai cru pouvoir échapper à cette contingence. La situation sociale, politique, économique de la Suisse – et, plus particulièrement de la Suisse romande – me concerne ainsi directement. Et je ne dédaigne pas de m'y impliquer. Si l'œuvre n'en garde que peu ou pas de traces, c'est d'abord un problème de genre littéraire. En effet, dans la conception que j'ai d'elle, la poésie n'est pas propice au discours qui prendrait en charge une telle réalité. Et puis, c'est peut-être aussi une question de tempérament ou de conviction. Quoi qu'il en soit, – que je le veuille ou non – je baigne dans un flux, qui me conditionne constamment, je participe – peu ou prou – à une société et à une culture données. De telle sorte que, pour tendre à être de *partout* – pour prétendre à l'*ailleurs*, tout aussi bien – ma parole (toute parole ?) doit d'abord prendre acte de ses racines et du climat dans lequel elles subsistent.

Je ne vois pas, dès lors, comment échapper au débat identitaire. Car la question qui nous est posée – de manière tout à fait légitime, je m'empresse de le préciser – est celle d'une différence que nous pourrions mettre en évidence (j'en ai fait l'hypothèse) et, en arrière-plan, celle de l'existence même d'une littérature romande. Je me bornerai à quelques remarques sommaires à ce sujet, avant de conclure.

Pour évoquer, tout d'abord, le problème de la langue. Les avis sont, à

ce sujet, partagés. J'éprouve, pour ma part, l'étrange sentiment d'être ballotté entre le bon usage et le sens propre, qui ne concorderaient pas toujours. La frontière (bien matérielle, celle-ci) existe : elle n'empêche pas d'être partie prenante, mais elle permet aussi de garder une distance. Ainsi, l'usage du français n'implique-t-il pas une mise en situation « française ». J'entends indiquer par là que j'ai conscience d'écrire dans une langue dont je ne puis, ni ne veux assumer toutes les conséquences indirectes – au niveau des institutions, par exemple –, attaché que je suis à l'idée de penser autrement et *ailleurs* – à la mesure du lieu où je vis (dont il resterait à préciser ce qu'il induit, si l'on veut valider le concept même de littérature romande, dont le moins que l'on puisse dire est qu'il ne fait pas l'unanimité, suscitant même des réactions qui me paraissent d'ailleurs excessives).

Toujours est-il que, pour des motifs qui pourraient avoir affaire avec le retentissement de son œuvre ou le commerce qu'il entretient avec la France, tel auteur réputé tendra à récuser toute appartenance autre que linguistique. Je pense, par exemple, à Jacques Mercanton. Il est catégorique : « On ne peut pas parler d'une littérature romande, parce qu'une littérature se définit par la langue dans laquelle elle est écrite. Or, il n'y a pas de langue romande et il n'y en a jamais eu. » Ce constat n'est peut-être pas décisif. À cette potentielle négation de tout particularisme littéraire, on pourrait songer à opposer l'analyse de Bertil Galland, qui prend en compte « la durée, l'intensité, la qualité, l'originalité d'une *relation* entre ceux qui écrivent et ceux qui lisent sur un territoire donné ». Il estime que l'on peut discerner, en Suisse romande « une vie des lettres qui possède sa propre échelle de valeurs ». Elle établirait une hiérarchie qui « ne se substitue pas à celle qu'établit la France », mais qui la complète. (Je cite ici un passage du petit livre paru chez Zoé, en 1986, intitulé *La Littérature de la Suisse romande expliquée en un quart d'heure.*) Je veux bien. Mais le débat a beaucoup évolué, depuis lors ; je crois comprendre qu'il vaudrait mieux le tenir aujourd'hui pour complètement dépassé. Dont acte. J'ai d'ailleurs moi-même changé d'avis par rapport à ce que je considère désormais comme un faux problème. Il reste que, pour ma part, je n'écris pas *nulle part*.

Voilà qui nous reconduit à l'*ici*, dont j'espère avoir au moins montré

qu'il est aussi bien celui d'une origine, d'un ancrage géographique, que celui de l'instant. Et c'est peut-être dans la proximité qu'implique la dualité de cet *ici* que le poète a la plus grande chance d'atteindre ou, mieux, de rejoindre ce qu'il cherche – ce qui, pour Jaccottet, revient à *dire l'indicible*. Mais, comme l'instant, le lieu premier a la particularité de n'être pas unique. Et je ne saurais dire, pour ma part, ce qui l'emporte des images d'une enfance citadine et lacustre, de l'expérience valaisanne (qui est celle de la verticalité) ou de l'apprentissage du regard, au pied du Jura. De tout cela, les livres portent témoignage, à leur manière. On y retrouve, en effet, ce qui me constitue dans la réalité, mais aussi dans la mémoire du lieu – relief, climat, traces. Je crois qu'avec un tel bagage je puis aller *partout* et, peut-être, accéder à *l'ailleurs*. Non sans danger. Le pire échec serait, dans cette perspective, qu'une appartenance consentie fasse naître le soupçon d'un discours régionaliste – quand il est temps, plus que jamais, de s'ouvrir et de dépasser.

Nous avons, pour cela, à mettre en œuvre nos précaires acquis et, s'il le faut, nos contradictions. Je m'y exerce, pour ma part, en tentant, au gré de mes modestes pérégrinations et de mes rencontres, un *état des lieux*, dont je veux espérer qu'il atteste au moins de l'attention portée, où que je sois, à ce que Milan Kundera nous apprit un jour à reconnaître comme une part de « l'insoutenable légèreté de l'être ».

*Ce texte a été écrit par Pierre-Alain Tâche, en vue de sa communication orale aux rencontres des « Petites Fugues » 2003 à l'université de Franche-Comté. Il a été ensuite révisé par l'auteur qui lui a conservé son caractère oral.*

**Pierre-Alain Tâche**  
*Débats et tigre bisontins*  
à Frédéric Wandelère

**Une statue**

*Je veux les peuples grands,  
Je veux les hommes libres.*

(Ni plus, ni moins : le tout en lettres d'or,  
au marbre de la plaque apposée depuis peu,  
qui plastronne au soleil navré de novembre.)

On veut bien. (Le poète a payé cher  
pour cela.) Mais, par les temps qui courent  
sans jamais prendre le temps de se retourner  
sur l'insolent cortège des libérateurs,  
le beau, le fort vouloir suffira-t-il encore ?

Je me demande aussi ce que peut en penser  
la nymphe sans bras, vert-de-gris,  
qu'un peu de linge entrave, dans la niche,  
au-dessus d'un bassin qu'elle ne voit pas.  
L'olive de sa tête est trop pesante  
et son dos prend la forme d'une lyre,  
à tant porter devant ce ventre rond  
que les pertes en cours ne pourront délivrer.

On l'appelle *La source* – ai-je lu.  
La mère de Victor aurait eu pitié d'elle.

**La bonne adresse**

*à Géraldine Faivre*

« Vous pouvez aller », me dit-elle,  
« à la Brasserie 1802,  
au fond de la Promenade Granvelle. »

Des cabines de plage (ou bien ce sont  
les petites maisons du ciel, où le temps de Noël

encagera son immuable pacotille)  
 y grelottent sous des marronniers clairsemés.  
 Les dépassant, je tombe sur un monument  
 (non sans me demander quel brasseur  
 règne depuis si longtemps sur l'établissement,  
 où j'attendrai que le soir vienne).  
 Hugo, cou libre, épaules, torse dégagés,  
 serre les dents, pâle sous la rafale,  
 et ne me souffle pas le premier vers  
 (*Ce siècle avait deux ans*) :  
 tout le monde, ici, le connaît par cœur !

Devant la porte, une gitane en pleurs,  
 qui clame, à genoux, qu'elle a faim  
 (ce qui coupe la mienne) a tendu ses deux mains.  
 «*Quand la liberté rentrera, je rentrerai* »,  
 me dis-je, pris entre honte et résolution profonde,  
 en m'acquittant d'une piécette – et la dérive, alors,  
 allez savoir pourquoi, me porte, en quelques pas,  
 sous les lambris jaunis du Cercle suisse,  
 où l'appétit reviendra lentement,  
 sans même qu'il m'ait traversé l'esprit  
 que le pays, par tel hasard, me rejoignait.

### **Hugo vu par Rodin**

« Cela ne lui ressemble pas », fulminait-il.  
 (Le modèle se dérobaît, ne voulait plus poser.)

Mais qu'est-ce que « cela » ? Une glaise en fusion,  
 la chamade battant au bout des doigts,  
 l'oreille encore manquante, un portrait qui bourgeoonne  
 en cumulus de plâtre au regard blanc !

« Cela » n'est que le fruit des rapines de l'œil  
 et, moisson faite de croquis et d'études,  
 (quand l'atelier supplante enfin la véranda)  
 s'étend, grandit, compose un groupe nu,  
 qui veille le poète ou l'inspire  
 – et « cela » bouge et change encore,  
 amenant l'irréversible séparation

d'avec Isis, ouverte sur un vide offert,  
ressassant la répétition du buste entier,  
dans les débris du monument, où rêve  
une Méditation laiteuse à la tête penchée,  
aux nerfs traçant de très fins méridiens  
sur la ruine d'un corps partiel et fabuleux.

### **Ballade épigraphique**

Levez donc les yeux, bonnes gens, qui déboulez  
du fort Griffon pour vous cogner au beau marquis !

Vous serez invités, rue Battant, à louer Dieu,  
voire à ne pas vouloir dompter absolument  
la pierre de Chailluz, d'où l'imprudent (que double  
un orgueilleux) « tombe souvent sans qu'il y pense ».  
Et puis, comme dans la chanson, vous passerez le pont.

Si vous parlez latin, vous irez au début  
de la rue des Granges. (On pourrait se croire à Genève,  
à cela près que, sur un autre mur, le nommé Genevois  
clame bien haut qu'il n'est point huguenot !)

Au numéro cinq, un cartouche, au-dessus du portail,  
enseigne à réussir ou à ne rien tenter.

À deux pas, l'on vous commandera de vous taire  
et c'est une bonne raison pour tourner rue Bersot,  
où l'on apprend que la patience vainc l'adversité.

Mais vous pouvez aussi, reprenant la grand-rue,  
opter pour la fatalité, qui vous serine :  
« ainsi l'ont voulu les dieux » - quoi qu'il arrive !

### **Square Castan**

Des fûts mêlés, vivants et morts,  
dans l'or débilant d'arrière-saison,  
balisent le pourtour d'un vide sombre,  
où l'antique désordre agonise.

Toute ruine est énigme - et, sur le banc public,  
veillant devant la bouche de l'enfer,

## DÉBATS ET TIGRE BISONTINS

il se pourrait, cette ombre intrusive et familière...  
 (Dois-je encore demander quel est son nom ?  
 Le quidam qui promène son chien n'en sait rien.)

Les colonnes n'ont plus la moindre vocation.  
 Au bord du square, une barrière empêche de chuter  
 au plus profond d'un temps qui se refuserait.  
 J'ai l'impression qu'il fait ici plus froid qu'ailleurs,  
 plus triste aussi, comme à la Porte noire,  
 où j'ai maudit cent fois la légion des moteurs.

Le jour a pris le double masque de Janus :  
 au-delà du funèbre rideau,  
 deux trios de drapeaux républicains,  
 sur la façade en fête de l'Académie,  
 font un joyeux triomphe aux lances de lumière.

**Un tigre dans la citadelle**

Le tigre, en ce haut lieu, n'est pas  
 caché dans les méandres d'un moteur,  
 mais dans ceux d'une citadelle où il rôde  
 ou dort (mais pas vraiment, car il écoute  
 un coup de vent venu de la steppe neigeuse  
 encore marquée au sceau fertile de sa patte).  
 Il ne bondit pas, car le souvenir est fugace :  
 il tremble dans son demi-rêve – en plus grand –  
 comme la chatte qui préside à mon jardin.  
 Le néon somptueux de sa queue bicolore  
 interdit tout passage au bout d'un couloir sombre.  
 Et pour qui montera vers le modeste enclos  
 des ânes, chasse-mouches au regard si doux,  
 pas question de croiser son regard de tueur  
 – mais il se pourrait alors qu'il rêve à celui  
 qu'avait, dit-on, l'auteur d'*Aromates chasseurs* !

**L'horloge de Vérité**

La vaisselle nacrée des cadrans  
 dispose ses lunules blanches, sous la tiare  
 d'où surgiront des anges ponctuels.

Le gardien de l'horloge est un chauve rêveur  
à la faconde astronomique, au maintien clérical  
et au discours aussi précis que précieux.  
S'il se tait, l'heure sonne et les saints prennent l'air.  
Sous la voûte, où sa voix, à nouveau, résonne,  
un temps vaste et profond se perd  
dans l'infini rouage des planètes.

Une odeur de boîte à musique, ancienne,  
à portée de l'enfance, accompagne le visiteur  
jusqu'à des antipodes latéraux où l'on voit  
des voiliers, de modestes vapeurs traverser  
le port sombre et cuivré de Valparaiso  
pour aller faire la pêche au cachalot.

### Les actes du colloque

J'exaspère, évidemment, car la question du lieu,  
depuis Barthes, est réglée. Et je ne me suis pas  
arraché – mais d'où : d'un pays, qui rendrait myope.  
Et puis, il tombe sous le sens (*et le sens fait la vie*)  
qu'il s'agit, désormais, d'habiter la langue,  
alors que je m'attarde à parler d'un ici,  
qui, me suivant partout, m'aura permis d'aller *ailleurs*.

Ce n'est pas tout : j'ai commis le délit de frontière  
et d'oubli, j'ai trahi le devoir de mémoire  
en négligeant ce mur honteux que mon grand-père  
aura longé sans doute – et, peut-être, a-t-il su.  
J'aurais dû dénoncer au lieu de prêcher l'être !  
Une autre faute encore : je n'ai pas lu Lacan.  
(Mais comment, entre nous, oui, comment  
peut-on risquer un mot, sans avoir lu Lacan ?)

Ils peuvent bien continuer, ainsi, jusqu'au soir,  
à prétendre, à savoir, à trancher ; j'ai compris :  
je suis un ver frileux dans un cocon de soie,  
un Narcisse attardé, un ignare inconscient.  
En un mot comme en cent, je suis nul  
– mais dois-je accepter pour autant  
la terreur intellectuelle en cour(s) ?  
Il fallait y penser avant.

## DÉBATS ET TIGRE BISONTINS

Alors, suivant l'inclinaison qui m'a proscrit,  
 je prends parti de regarder par la fenêtre.  
 Au-dessus d'un mur rouge, un toit de belle tuile  
 apparaît ; le Doyen nous en a parlé, ce matin  
 (juste avant la charge héroïque !) à propos d'un roman,  
 d'une femme observée de la pièce où je suis  
 seul, peut-être, à rêver – pour n'avoir rien compris.

*La Ballade épigraphique* emprunte autant à l'observation *in situ* qu'à la très savante et remarquable publication de l'Office du tourisme de Besançon intitulée : *Laissez-vous conter les inscriptions*.

Après avoir évoqué la statue du marquis Jouffroy d'Abbans, le poème recense successivement, sur les murs, les inscriptions suivantes : « Dieu soit loué » (1593), « Qui trop haut est monté n'est pas en assurance car il tombe souvent sans qu'il y pense » (1686), « Genevois je suis, sans être huguenot » (1624), « *Aut perfice aut ne tentes* », « *Tace* », « *Durum patientia vinco* » et « *Sic visum superis* ».

*Square Castan* évoque l'édifice romain semi-circulaire fouillé par Auguste Castan, dont le nom est resté attaché au petit parc qui l'abrite.

*L'horloge de Vérité* fait allusion à Auguste Lucien Vérité qui est le constructeur de l'horloge astronomique bisontine.

**Pierre-Alain Tâche** est né à Lausanne en 1940. Après des études classiques et une formation juridique, il devient avocat, puis magistrat. Il préside par ailleurs la commission musicale de l'Orchestre de chambre de Lausanne. Pierre-Alain Tâche se consacre désormais à l'écriture. Son œuvre publiée est essentiellement poétique. On citera notamment les ouvrages suivants : *Le Jardin du midi* suivi de *Temps sauvé*, éditions de l'Aire, Lausanne, 1984 ; *Le dit d'Orta*, La Dogana, Genève, 1985 ; *Poésie est son nom*, L'Alphée, Paris, 1985 ; *Le Mensonge des genres*, éd. de l'Aire, 1989 ; *Buissons ardents*, Encres et dessins de Jean-Paul Berger, éd. Empreintes, Lausanne, 1990 ; *Noces de rocher*, Dessins de Martine Clerc, éd. Empreintes, 1993 ; *Jour après jour*, éd. de l'Aire, 1993 ; *Le Rappel des oiseaux*, éd. Empreintes, 1997 ; *Reliques*, La Dogana, 1997 ; *L'État des lieux*, éd. Empreintes, 1998 ; *Chroniques de l'éveil*, préface de Patrick Amstutz, L'Aire bleue, Vevey, 2001 ; *L'Inhabité* suivi de *Poésie est son nom* et de *Celle qui règne à Carona*, éd. Empreintes, 2001 ; *L'Intérieur du pays : poèmes*, préface de Christophe Calame, éd. L'Âge d'homme, 2003 ; *Sur la lumière en Anniviers*, Dessins de Martine Clerc, éd. Empreintes, 2003.

## ICI OU LÀ, LIEU ET NON-LIEU

Alexandre VOISARD

**L'**INTERROGATION FAITE À L'ÉCRIVAIN : pour qui ? pour quoi ? comment ? Ces questions nous sont familières ; l'écrivain est souvent interrogé ainsi et l'interrogation tourne souvent d'ailleurs à l'interrogatoire...

Quant à moi, la question de la frontière ne m'est pas indifférente – ne m'est pas étrangère – puisque j'ai vécu à proximité d'une frontière pendant près de 60 ans et qu'aujourd'hui, je vis toujours à proximité de cette frontière, mais de l'autre côté. Et, alors que je ne m'y attendais pas, ce déplacement a changé un peu ma vision des choses, peut-être même ma vision du monde quelque part. J'ai cultivé pendant très longtemps une mythologie du lieu pour toutes sortes de raisons personnelles et historiques ; et aujourd'hui je suis, me semble-t-il, dans une tout autre dimension. Longtemps, le lieu d'écriture fut pour moi le terreau dans lequel j'avais consciencieusement enfoui mes racines, à moins que celles-ci n'aient précédé l'émergence d'un bourgeon alexandrin qui fleurirait parmi les siens, tôt reconnus et identifiés comme tels. Le lieu de l'écriture comme le point d'ancrage – avec ses modulations orthographiques – ou comme un centre de gravité incontournable, est définitivement dévolu à cet usage. La chambre, la fenêtre, le paysage rectangulaire et immuable, le lit, la table, la lampe, la boîte à crayons... Le silence propice à l'écoute des turbulences de son propre sang, la sérénité souhaitée à tout prix sinon requise – tandis que les mots cavalent, se dérobent et parfois rappliquent étrangement accoutrés...

Je sais aujourd'hui que l'enracinement me fut nécessaire et fécond, parce que la proximité même des êtres, des choses, et leur histoire m'*inspirait* (au sens le plus fort du terme), m'insufflait un sentiment puissant de solidarité avec tout cela que j'ai pu nommer mon *pays*, dont longtemps j'exprimerai avec rage ou tendresse les impatiences et les blessures.

Je vois maintenant que ce centre de gravité s'est insensiblement

déplacé et qu'il n'a pas remis en question mon adhésion au monde et à la fois la distance à laquelle je m'en tiens. J'ai écrit partout où les circonstances m'ont convoyé, d'un continent à l'autre, de capitales en capitales parcourues comme en état d'apesanteur et bientôt habité d'une irrésistible intuition cosmique. Où étaient au juste le centre et les marges, le commencement et la fin, le haut et le bas ? Tout est dans tout, certes. Mais cette appréhension avide de l'univers me disait, tout bas mais avec force, que j'avais été tout aussi bien, avec mon engagement antérieur, dans une vérité, une légitimité incontestables.

Dès lors, il m'apparaît de plus en plus que le « lieu de l'écriture » est une notion liée à celle de *mouvement*. « Ici ou ailleurs, tout est pareil » écrit Michaux. Sans doute, mais ce qui compte, c'est que ce que je dis là où je me trouve soit l'expression juste du lieu et des faits dont j'aurai tiré les leçons en rapporteur sincère et éclairé des rumeurs et remuements du monde. Je me soumetts à l'épreuve du monde et j'attends que l'expérience planétaire me ramène, comme Ulysse, au nid où j'ai laissé mes premiers duvets, au creux rafraîchissant de la montagne où je me *ressource* – et ce mot en dit bien davantage après le premier degré de l'entendement.

Demain, après-demain, ayant égrené des confidences et des rêves, au caprice des méandres du Doubs et de ses affluents, je retrouverai Ithaque-sur-Vendeline où les encriers sont pleins et les plumes affûtées et fébriles.

*Ce texte a été écrit par Alexandre Voisard pour être lu lors de la rencontre à l'université de Franche-Comté, dans le cadre des « Petites Fugues » 2002. Une version très proche de ce texte a déjà paru sous le même titre dans le Recueil des « Dix ans des Jeudis de poésie », récemment paru et disponible au C.R.L.*

**D'UN CALEPIN 04**

Alexandre Voisard

Tu te souviens, certes, avoir été ce  
bourgeon qui prit tant de temps à  
s'épanouir, à prendre l'air et l'eau.  
Et maintenant ? Maintenant c'est au fond  
de toi que deux ou trois cents bourgeons  
te sollicitent, te pressent de les  
mener au jour.

4/2/04

Chants  
chants timides  
dans l'air comme  
des virgules d'un texte  
pas encore écrit  
toutefois en état  
de s'ordonner selon le jour  
selon la lumière du jour  
et la cuillerée solaire  
au matin.

7/2/04

Soleil mince  
revenant de brumes  
qui se délitent  
au loin  
pauvre soleil  
de fin d'hiver  
veillant comme une douane  
sur ces oiseaux qui ne cessent  
d'aller et venir  
entre les mailles  
des arbres.

18/2/04

Et soudain plus rien  
plus rien dans les arbres  
ni dans les herbes jaunes  
au long du chemin  
aucune note ni rumeur  
plus rien dans le ciel  
qu'un grave bourdonnement d'avion  
s'évanouissant au loin.

19/2/04

Enneigés nous sommes  
en neige comme  
on dit en rogne, en nage  
en instance en tout cas  
de renouveau.

29/2/04

La mésange n'a qu'un chant.  
Ne le lui vole pas à l'instant  
où tu doutes de toi.  
Que le tien s'élève dans sa  
rugosité, en totale modestie.

9/3/04

Une fourmi émergeant de sa nuit  
d'hiver te demande l'heure. Tu réponds  
que tu ne sais pas, que tu viens  
d'arriver, toi aussi, et qu'il faut  
d'abord prendre ses aises. Pour voir  
où l'on pourra, au moment opportun,  
passer la patte.

15/3/04

Ayant fait feu de tout bois,  
donnons une chance encore au bois,  
une chance au feu.

16/3/04

Grand vent, pour qui te prends-tu  
au moment de m'arracher des  
larmes si peu sincères ?

5/4/04

Un temps de chien dans ce  
crâne d'homme.

15/4/04

Un air de rien en l'œil  
du freux.

21/4/04

Toute prouesse est d'abord  
dans l'élan. Ne couve pas tes œufs  
trop longtemps.

3/5/04

Ce qu'avant tout j'ai voulu être :  
un poète en accord avec son chant.  
Non pas avec la lyre, instrument  
soumis qui se laisse faire, mais  
avec la justesse des mots et la  
sincérité de la parole qui ont  
aussi pour devoir de s'accommoder du dièse, du  
bémol et du diapason.

19/5/04



**Alexandre Voisard** est né en 1930 à Porrentruy, d'une mère paysanne et d'un père instituteur. Il s'est engagé pour la création du Jura comme État-canton helvétique autonome. Il vit à présent du côté français de la frontière, dans le nord de la Franche-Comté.

Poète, il a à ce jour publié plus de vingt ouvrages – recueils de poèmes, et aussi nouvelles – pour la plupart aux éditions Empreintes, Bertil Galland, l'Aire et Bernard Campiche. Entre autres : *Le Dire, le faire*, suivi de *À l'homme qui joue aux dés avec son ombre* (éd. Empreintes, 1991), *Une enfance de fond en comble : cent vignettes pour prendre congé et repartir du bon pied* (éd. Empreintes, 1993), *Maîtres et valets entre deux orages* (B. Campiche, 1993), *Le Repentir du peintre* (éd. Empreintes, 1995), *Le Déjeu* (1997), *Au rendez-vous des alluvions* (1999), *Sauver sa trace*, poèmes (2000), ces trois livres étant parus aux éditions Bernard Campiche. Parus en 2003 chez le même éditeur, *Fables des orées et des rues* et *L'Adieu aux abeilles* sont les deux derniers ouvrages d'Alexandre Voisard.



Tous droits réservés

## « LES PETITES FÊTES DE DIONYSOS » : POLAR, METS & VINS

Organisées par le Centre régional du livre de Franche-Comté, la librairie Les Sandales d'Empédocle à Besançon et l'association Au-dessous du Volcan, l'association Atout-livres à Arbois et la Bibliothèque intercommunale du Val-de-Cuisance, ainsi que le restaurant *La Balance, mets & vins* à Arbois, « les Petites Fêtes de Dionysos » ont connu en 2003 leur première édition, autour du thème « polar, mets & vins ».

Cette manifestation littéraire s'est déroulée durant quatre jours, du jeudi 17 juillet au dimanche 20 juillet 2003, à Arbois et aussi à Salins-Bains, en pays du Revermont.

Ces quatre journées d'été caniculaire auront été l'occasion de mêler les plaisirs du vin et des mets à ceux de la littérature et de la parole, de conjuguer nourritures terrestres et nourritures spirituelles.

Cinq écrivains invités, parmi les plus représentatifs du roman policier français d'aujourd'hui, ont été présents durant les quatre jours : Cesare Battisti, Didier Daeninckx, Dominique Manotti, Mario Morisi (alias Mario Absentès) et Alain Raybaud.

### PRÉSENTATION DES ÉCRIVAINS

#### **Cesare Battisti**

À l'heure où le lecteur déguste ce nouveau *Verrières*, Cesare Battisti mène de nouveau une vie de clandestin, afin d'échapper à l'éventuelle décision d'extradition du Gouvernement français. Cet activiste politique italien des années soixante-dix, réclaté par la Justice italienne a en effet été condamné par contumace à la perpétuité. Au début de l'été 2004, après avoir été durant près de quinze ans refusée à l'État italien par la France, l'extradition de cet ancien militant de l'ultra-gauche italienne, devenu écrivain, a été jugée légale par la



Justice française de nouveau sollicitée. Il ne s'agit pas pour *Verrières* de prendre publiquement position dans le débat juridico-politique qui entoure la question de son extradition. Quoi qu'il en soit, donc, de son éventuelle culpabilité dans des assassinats politiques au cours des années soixante-dix en Italie, la participation de Cesare Battisti aux « Petites Fêtes de Dionysos » 2003, ainsi que la présente trace écrite de ses interventions se veulent être un hommage à l'écrivain : Cesare Battisti s'est imposé en France comme étant un écrivain de polar majeur et original.

Cesare Battisti est né en 1954 dans la grande banlieue industrielle de Rome.

Au cours des années soixante-dix, il s'engage dans un mouvement activiste d'extrême-gauche, et dans le contexte italien des « années de plomb », marqué par des violences tous azimuts, Cesare Battisti est arrêté, puis incarcéré ; il s'évade ensuite de prison pour s'exiler durablement à l'étranger.

Entre 1981 et 1990, il vit au Mexique où, après avoir exercé tous genres de petits boulots, il travaille comme rédacteur dans plusieurs journaux, puis fonde le magazine culturel *Via Libre* qui par la suite deviendra une référence créative pour la jeunesse mexicaine. Il s'installe à Paris en 1990, où il bénéficie d'un statut protégé, et ici débute sa carrière d'écrivain.

En dix ans, Cesare Battisti va s'imposer comme un grand du polar. Il a publié à ce jour en France une douzaine de livres à tel point remarquables qu'on le considère aujourd'hui comme un des écrivains vedettes de la nouvelle génération du polar.

Parmi ses publications, on citera entre autres : *Les Habits d'ombre* (Série noire, Gallimard, 1992), *Nouvel an, nouvelle vie* (Mille et une nuits, 1994), *Buena Onda* (Série Noire, Gallimard, 1996), *Dernières Cartouches* (J. Losfeld, 1996), *Terres brûlées* (Rivages, 1998), *Jamais plus sans fusil* (Éd. du Masque, 2000), *Avenida Revolucion* (Rivages, 2001).

Cesare Battisti écrit également des livres pour adolescents (*Copier, coller*, paru aux éditions Père Castor - Flammarion).

Il a publié en 2003 *Le Cargo sentimental*, aux éditions Joëlle Losfeld.

### Didier Daeninckx

Né en 1949, à Saint-Denis, Didier Daeninckx a exercé pendant une quinzaine d'années les métiers d'ouvrier imprimeur, animateur culturel et journaliste localier. En 1984, il publie *Meurtres pour mémoire* dans la « Série Noire » de Gallimard. Il a depuis fait paraître une cinquantaine de titres appartenant à des genres littéraires très variés : nouvelles, romans, littérature de jeunesse, B.D. ; il a également écrit de nombreux scénarios pour le cinéma, la radio et la télévision (ainsi *Novacek* en 1994).



© Marc Attali

Didier Daeninckx est reconnu aujourd'hui comme l'un des romanciers les plus importants, particulièrement dans le domaine de la littérature policière, où il excelle avec de nombreux livres qui confirment une volonté d'ancrer les intrigues du roman noir dans la réalité sociale ; parmi ses romans, on citera : *Le Géant inachevé*, *Lumière noire*, parus aux éditions Gallimard, *La Mort n'oublie personne*, *Un Château en Bohême*, publiés

chez Denoël, ou encore *Cannibale, La Repentie*, aux éditions Verdier. Plusieurs de ses ouvrages ont été publiés dans des collections destinées à la jeunesse (par exemple, *La Fête des mères*, chez Syros-Souris Noire, *À louer sans commission*, collection « Page Blanche » chez Gallimard).

Quant à ses nouvelles, elles écrivent le quotidien sous un aspect tantôt tragique, tantôt ironique, et dont le lien pourrait être l'humour noir (par exemple, *Zapping, Passage d'Enfer* ou *Autres lieux*).

D'autres fictions naissent de la rencontre avec des dessinateurs comme Jacques Tardi (*Varlot soldat*) ou des photographes comme Willy Ronis (*À nous la vis !*).

Il a obtenu de nombreux prix (Prix populiste, Prix Louis Guilloux, Grand prix de littérature policière, Prix Goncourt du livre de jeunesse...), et en 1994, la Société des Gens de Lettres lui a décerné le Prix Paul Féval de Littérature Populaire pour l'ensemble de son œuvre.

Il a publié en avril 2003 un nouveau recueil de nouvelles, *Raconteur d'histoires*, aux éditions Gallimard.

### **Dominique Manotti**

Dominique Manotti est née le 23 décembre 1942 à Paris, qu'elle n'a plus quitté depuis. Elle habite le XIX<sup>e</sup> arrondissement.

Dominique Manotti a fait ses études à la Sorbonne (Histoire économique du XIX<sup>e</sup> siècle). Elle enseigne l'histoire économique contemporaine dans une université parisienne.



Tous droits réservés

Elle a publié en 1995 *Sombre Sentier* aux éditions du Seuil, qui a reçu le Prix du Festival de Vienne en 1995 et le Prix du Festival de Saint-Nazaire en 1996 ; elle a obtenu pour *Nos fantastiques années fric* le Prix Mystère 2002 de la Critique.

Dominique Manotti a par ailleurs publié *À nos chevaux !* (Rivages Noir, 1999), *Kop*

(Rivages Noir, 2001) ; enfin, son dernier roman, *Le Corps noir*, est paru en 2004 aux éditions du Seuil.

Dominique Manotti figure parmi les auteurs les plus intéressants de la littérature policière actuelle. Chacun de ses romans décline, à la faveur d'une enquête policière, un morceau de l'histoire des années quatre-vingt.

Le style de Dominique Manotti est précis et efficace, il sert admirablement des récits rythmés et dépouillés qui embarquent le lecteur dans les aventures parfois douloureuses d'une époque désenchantée.

### Mario Morisi

Mario Morisi est le « régional de l'étape ». Il est né à Besançon.

Il commence par truster les prix d'honneur et d'excellence jusqu'à ce que le diable du ballon ne s'empare de lui. Vainqueur régional du Concours du plus jeune footballeur (1965), il fait ses débuts en Honneur (CFA actuel) à l'âge de 17 ans. Frappé de plein fouet par les



Tous droits réservés

années post-68 et par la pop music, il part enseigner en Grande-Bretagne (1974/75) et en Algérie (1977/79) où il continue de jouer. De retour en France, il est successivement éducateur, directeur de MJC et organisateur de concerts. Installé à Paris (fin 1985), il publie son premier roman, *L'Émirat du tourbillon* (1986) puis *Les Baskets d'Euripide* (1987, avec Guy Franquet). Il participe alors à l'aventure du journal *L'Événement du jeudi*

(1986/87). Il fait ensuite partie de l'épopée de *Taktik*, le premier gratuit français d'art et spectacles (1989/94) et crée *L'Écho du Zinc* (novembre 94) qu'il importe à Besançon où il se réinstalle en 1995.

Viennent les années 2000, où il publie aux éditions Vauvenargues trois romans policiers, sous le pseudonyme de Mario Absentès : *Mort*

à *la Mère* (2000), *J'aurai ta peau Saxo* (2001) et *Achevez Cendrillon* (2002) qui est son treizième roman.

Enfin Mario Morisi est l'auteur d'*Orfeo Baggio*, pièce de théâtre créée en mai 2004 à l'Opéra théâtre de Besançon et qui est inspirée de la vie du génial footballeur italien, Roberto Baggio.

L'écrivain Morisi, alias Absentès, est adepte d'un style peu orthodoxe fait de connotations culturelles, d'introspections malicieuses et d'un post-freudisme érotisant qui détonnent avec le « noir » classique.

### Alain Raybaud

Du méridional, Alain Raybaud a toute la faconde chaleureuse. Né à Nice après-guerre, il a longuement vécu à Toulouse. Cultivant de multiples talents, Alain Raybaud se fait tour à tour cuisinier, journaliste gastronomique, analyste à la dialectique subtile et enfin écrivain.



Tous droits réservés

Il a séjourné pendant une dizaine d'années à New York où il a mis en œuvre son art de maître queux, dans un restaurant français fort apprécié. Depuis son retour en France au milieu des années quatre-vingt-dix, il vit dans les Cévennes. Il a publié cinq ouvrages, romans policiers et livres de cuisine.

*La Lune dans le congélo* (paru chez La Baleine, série Le Poulpe, en 1997) s'inspire de son séjour new-yorkais : au milieu des thons et des marlins, dans le marché aux poissons de Fulton Street à

New York, se balance doucement le cadavre congelé d'un cuisinier français. Pour apaiser la mémoire de son ami Pedro, Gabriel Lecouvreur va se perdre dans la nuit de Manhattan, là où la mosaïque des ghettos bouge sans cesse. Et le Poulpe devra fouiller jusque dans le ventre de la ville qui ne dort jamais, mettre à nu ses entrailles pour percer le mystère de la Confrérie de la Comète et le souvenir obsédant d'un mort endurci.

En collaboration avec Arlette Lauterbach, il publie *Le Livre de cuisine de la Série Noire*. Et quand la Série Noire se met à table il n'y a pas

que les cadavres qui passent à la casserole. Ce livre qu'en lecteurs et gourmets avertis, les deux auteurs nous ont mitonné en est la meilleure preuve. *Le Livre de cuisine de la Série Noire* devient un succès de librairie, qui plaît aux amateurs de polars comme aux gourmands avertis. Ce livre de cuisine original contient près de trois cents recettes venues de divers coins du monde, toutes inspirées par des romans de la Série Noire.

Enfin, pour notre plus grand plaisir, Alain Raybaud nous offre en 2001 un nouveau livre, comportant cent trente recettes *Les Herbes vagabondes* (éditions de l'Aube, réédité en 2004). Voilà un livre consacré aux herbes des jardins, que l'on peut retrouver tout autour du monde, allant d'une cuisine à une autre. C'est donc un recueil de recettes, écrit sur un ton léger et familier. « Cuisiner avec les herbes, c'est opérer un double voyage dans le temps et dans l'espace, de saveurs oubliées en sensations exotiques », nous dit joliment Alain Raybaud.

Entre autres animations, chaque journée de ces « Petites Fêtes de Dionysos » proposait une rencontre-débat qui se déroulait en plein air à Arbois, dans un parc délicieusement ombragé, de 17 heures à 19 heures. Animées par Lionel Besnier, ancien libraire à Pontarlier et actuellement responsable de la collection Folio policier, aux éditions Gallimard, ces quatre rencontres à plusieurs voix ont réuni les écrivains invités qui étaient conviés à débattre autour d'un thème lié à la littérature policière.

*Verrières* restitue à ses lecteurs la réécriture de deux de ces rencontres-débats :

- la rencontre du samedi 19 juillet, « l'écriture du polar et l'ailleurs (géographique ou intime) » ;
- et celle du dimanche 20 juillet, « le polar et les nourritures terrestres et spirituelles ».

*Nous avons volontairement gardé le caractère parlé des différentes interventions des cinq auteurs. La réécriture des débats, réalisée à partir des enregistrements sur magnétophone, a fait l'objet d'une relecture et de corrections par les auteurs, à l'exception, toutefois, de Cesare Battisti, empêché par la force des choses.*

## L'AILLEURS ET LE ROMAN NOIR

rencontre du 19 juillet 2003

**Lionel Besnier :** L'ailleurs est *a priori* un thème un peu surprenant. En roman noir, l'ailleurs peut être les autres, la marge. C'est en premier lieu l'ailleurs géographique. On va donc commencer avec celui qui, à ma connaissance, est allé vivre le plus loin, géographiquement, et je pense ici à Cesare Battisti. Vous êtes né en Italie, contraint à l'exil au milieu des années 80. Ce sont des thèmes – le militantisme, l'exil – que vous avez abordés dans des romans comme *Dernières Cartouches* et *Buena Onda*. Vous avez vécu dix ans au Mexique, jusqu'à la fin des années 90, puis vous êtes venu habiter en France. Nous allons nous appuyer sur votre roman, *Avenida Revolucion*, dont l'action se déroule au Mexique. Le héros central est un comptable de 35 ans qui vit à Milan, qui rêve d'évasion, d'écriture, et qui joue très régulièrement à des concours. Un jour, il gagne un de ces jeux-concours et entreprend un voyage en camping-car en Amérique du Nord. Il débarque au Mexique et se retrouve bloqué à Tijuana dont il va découvrir les habitants. Un ailleurs culturel assez violent.

Pourquoi le Mexique ? On sent dans ce roman beaucoup d'amour pour les personnages mexicains que vous rencontrez...

**Cesare Battisti :** Quand je suis arrivé au Mexique, je n'étais pas exilé politique. J'avais une fausse identité, j'étais clandestin et accueilli par des amis. J'étais d'ailleurs très jeune, après des années de vie en clandestinité passées en Italie et en France, ainsi qu'en prison. Je ne savais pas ce qu'était payer un loyer, une facture E.D.F. Je n'avais pas eu la vie normale d'un jeune de mon âge. J'étais militant, j'agissais pour un idéal de société, etc., pour la liberté du peuple, et en même temps, paradoxalement, j'étais en dehors de tout ça puisque j'étais clandestin. Quand je suis arrivé au Mexique, je me suis senti contraint par les lois. J'avais l'impression d'être sur une autre planète et je commençais à me sentir comme dans un carcan, enfermé pour toujours. C'était la vie de n'importe quelle personne, sauf que j'avais beaucoup de contraintes. Le Mexique est un autre monde, complètement différent.

D'ailleurs, la colonisation culturelle des États-Unis n'est pas passée. Le Mexique fait office de filtre-tampon pour toute l'Amérique latine. Plus on se rapproche de la frontière avec les États-Unis et plus on est mexicain, et donc anti-américain. C'est l'identité construite contre. Au fond, l'identité, c'est le thème de mon livre. Plus on s'approche d'un conflit social, plus on se crée une identité. Plus on s'éloigne de la lutte, plus on a de problèmes pour trouver son identité. C'est d'ailleurs pour ça que nous consommons plus d'antidépresseurs qu'un Mexicain ou un Guatémaltèque. Ils ont d'autres problèmes que nous. Nous ne nous posons pas de question identitaire parce que nous croyons que nos racines sont claires. Un Mexicain, métisse, est toujours à la recherche de ses propres racines. Nous sommes cinq cents ans après la colonisation, mais pour eux c'est comme si c'était hier. Et cela est frappant. Ils continuent de me parler comme si j'étais le fils de l'Espagnol qui est arrivé à cheval pour conquérir leur territoire. Le Mexique a été le premier lieu dans lequel j'ai pu me poser, m'épanouir, regarder autour de moi, rencontrer. Si je dois rechercher mes racines, je pense tout de suite au Mexique et pourtant je ne suis pas mexicain. Mais ce sont mes racines culturelles. C'est l'endroit où je me suis formé en tant qu'homme et écrivain. Tout le reste pour moi était une course ; là-bas c'était une pause. C'est un pays que j'ai dû quitter malgré moi et je n'ai jamais supporté d'en être éloigné. Aujourd'hui, je n'ai pas de papier, pas de passeport, et je ne peux pas sortir de France. Et ce qui me gêne le plus c'est de ne pas pouvoir aller au Mexique, non en Italie. Parce que l'Italie est une blessure ouverte qui n'est pas cicatrisée. Je ne peux pas penser à l'Italie comme étant mon pays. L'ailleurs, pour moi, ce n'est pas un choix. Mais je ne regrette rien, car mon parcours m'a fait rencontrer beaucoup de gens, beaucoup de choses... et sans cela je ne serais pas celui que je suis aujourd'hui. Je le revendique jusqu'au fond.

Le thème de *Avenida Revolucion* tourne autour de l'identité et de la mémoire. Pourquoi le Mexique ? Parce que c'est un pays que je n'ai pas fini de connaître et que je ne veux pas oublier. Mais ce qui importe surtout, c'est la frontière. La frontière avec les États-Unis est un vrai État-nation, étendu sur 3 000 km. C'est devenu une espèce de dragon asiatique pour la production. Les marques asiatiques produi-

sent là-bas parce que, dans cette région, les travailleurs sont exploités, comme chez nous au XIX<sup>e</sup> siècle, et travaillent pour rien du tout dans des déchets radioactifs. Il n'y a aucune sécurité et des milliers de morts. Plus d'un million de personnes sont arrêtées chaque année pour avoir cherché à passer la frontière vers le Nord. Mais on ne parle pas de l'immigration des Nord-Américains et Canadiens vers le Sud. En effet, la frontière est une mine d'argent. C'est là qu'ont lieu les plus grands pillages des misérables du Sud. J'ai donc voulu parler de cela et des valeurs qui existent de part et d'autre de cette frontière, et notamment de la valeur du dollar. J'ai aussi voulu en finir avec cette image des pauvres Latino-Américains colonisés, victimes de l'injustice causée par le grand Nord. L'argent des trafics s'en va certes vers les États-Unis, mais passe aussi par les comptes mexicains, du fait de la corruption du gouvernement.

Ce livre est aussi basé sur le hasard. Normalement, ce sont les Latino-Américains, la « race de bronze », qui restent bloqués là. Or là, c'est un Blanc qui, par hasard, reste bloqué. Mais le hasard n'existe pas. L'histoire se joue sur les circonstances : comment un comptable, qui vit une vie normale, qui gagne un voyage, vient au Mexique, mais n'arrive pas à passer la frontière. Tout cela n'est pas tout à fait un hasard. Cet homme a des choses en lui, arrive sur une autre planète et oublie l'étiquette qu'il avait en Italie. Il peut alors s'inventer une autre identité, une autre vie. Et au bout du compte, quelle est sa vraie personnalité, sa vraie nature ? On ne le sait pas. Mais peu importe...

**L. B. :** Pour vous, le Mexique n'est donc pas un ailleurs. C'est pour vous un lieu qui correspondrait aux racines dont vous avez parlé, et que vous avez pu mettre en terre ? Or, vous avez dit hier qu'il était intéressant de se faire des racines pour ensuite les couper...

**Cesare Battisti :** Les couper, c'est impossible à faire si on les cherche vraiment. L'important c'est s'envoler ailleurs, s'ouvrir. L'exil est une condition – et cela me déplaît de le dire – qui, paradoxalement, aide à cela. Le Mexique était un choix. Je n'ai pas été là-bas parce que c'était le plus sûr pour moi. Mais c'était un rêve et je n'ai pas hésité quand il m'a fallu quitter Paris. Je voulais tout apprendre de ce pays. J'avais l'impression de tout recommencer, même si c'était une illu-

sion. Et je me suis créé des racines là-bas. Encore maintenant, pour survivre, je cherche ces racines pour accepter le fait que je ne pourrai plus y retourner. Donc il faut que je les coupe. Et c'est pour cela que j'ai écrit sur le Mexique, parce que je me cherche encore. C'est compliqué ! Je ne pourrais jamais me retrouver dans l'Italie. Les blessures des années 70... La page n'a pas été tournée.

**L. B. :** Comment se traduit la notion d'ailleurs au Mexique ? Est-ce que les Mexicains ont la même conception de l'ailleurs ?

**Cesare Battisti :** Les Mexicains, les Indiens et même les métisses sont des philosophes. L'ailleurs n'est jamais géographique, mais plutôt spirituel. Une chose m'avait frappé chez eux : c'est que le fait d'élever la voix est vécu comme une agression, comme une violence. Ils ne se touchent jamais par exemple, même s'ils s'approchent beaucoup. Quand on les touche, surtout un Blanc, ils peuvent frapper. Et là, on se rend compte qu'on est sur une autre planète. C'est très différent de l'Europe et de notre civilisation. C'est une autre vie, une autre mentalité. Ils ont leur propre mystique, qui n'a rien à voir non plus avec la mystique orientale. L'ailleurs, c'est pour eux le manque de communication. Quand on ne communique pas, on est ailleurs.

**L. B. :** Qu'est-ce que la vieille Europe aurait, en matière de sociabilité et communication, à apprendre du Mexique ? C'est une autre façon de vous demander comment vous, en revenant en France, vous avez pu vivre de manière plus calme. Pour rejoindre le surréalisme de vos personnages mexicains, vous décrivez dans ce roman des scènes et des métiers dont on peut se demander s'ils existent, si ce ne sont pas des inventions. On croise un chauffeur de taxi qui cherche à détrousser Casagrande, le comptable, et qui, quand il a un peu de temps libre, est payé pour assouplir les chaussures pour marcher... Ce sont des métiers qui existent ?

**Cesare Battisti :** Bien sûr. Il y a même des trucs beaucoup plus curieux que ça ! On n'y croirait même pas. Les Mexicains sont obligés parfois de jouer des rôles tout à fait occidentaux, imposés, vus à la télé. Mais ils détournent tout cela, et ça devient magique, drôle. C'est impressionnant comme ils ont utilisé le christianisme par exemple. Ils ont continué à être païens tout en ayant les symboles, la croix.

Ils ont été obligés d'être chrétiens, mais n'ont pas pour autant délaissé leurs croyances. Ils arrivent à détourner certaines choses de la culture dominante occidentale pour en faire quelque chose de ludique. Par exemple, un instrument de travail devient pour eux un jouet et ils finissent même par se demander comment on a pu travailler avec. Quand j'étais au Mexique, je n'avais pas besoin d'idéologie pour m'accrocher. Car, quand je suis arrivé, je me suis senti libre de sortir dans la rue, sans être observé. Juste une anecdote. Ma fille est née au Mexique. Elle avait six ans quand elle est arrivée en France. Un jour, elle jouait dans un bac à sable, dans un square du XIII<sup>e</sup> arrondissement, et elle a pris le jouet d'un autre enfant. Il a tout de suite repris son jouet en disant « c'est à moi ». Ma fille n'était pas habituée à cela et je me suis rendu compte que c'était pour elle quelque chose de très grave. Là-bas, personne ne dit jamais « c'est à moi », ça n'existe pas une expression pareille. Ce sont des valeurs qu'elle ne connaissait pas du tout, si on peut appeler ça des valeurs...

**L. B. :** Quelle est votre langue d'écriture ?

**Cesare Battisti :** Rassurez-vous, ce n'est pas le français ! C'est l'italien. J'ai commencé à écrire en espagnol parce que je me suis dit : de toute façon ce n'est pas ma langue, donc je peux me tromper, je suis excusé. Psychologiquement, ça aide ! Là je suis en France, mais je n'arriverais pas à écrire en français. C'est trop difficile, il y a trop de contraintes. Je n'ai peut-être pas encore vraiment accepté ma vie ici, puisque je ne l'ai pas choisie. Pourtant, j'aime la France qui m'a accueilli, mais je crois que j'ai beaucoup de choses à dire sur l'Italie. Je cherche à lire beaucoup en italien. Mais comme je ne le parle pas souvent, je commence à l'oublier.

**L. B. :** Didier Daeninckx, vous êtes allé au Mexique aussi. Quelles impressions avez-vous rapportées de ce pays, de ces voyages ?

**Didier Daeninckx :** Non, j'y suis allé en touriste. C'est complètement différent. Je n'ai aucun rapport avec le Mexique autre qu'une douzaine de jours passés à rencontrer des écrivains mexicains et à me balader.

**L. B. :** Alain Raybaud, vous avez vécu longtemps à New York. Êtes-vous allé au Mexique ?

**Alain Raybaud :** Oui. Je suis d'abord allé au Mexique durant deux mois, avant d'aller aux États-Unis, puis j'y suis retourné une fois. Mais c'est vrai qu'il y a plein de choses qu'a évoquées Cesare, dont je me souviens.

**L. B. :** Vous avez donc habité longtemps à New York. Ça a donné lieu à un roman dans la série du Poulpe, *La Lune dans le congélo*, dont le personnage principal est la ville en elle-même. Est-ce que pour vous New York était un ailleurs ?

**Alain Raybaud :** Il y a une chose qu'a dite Cesare et qui me semble très importante. Une identité, on se la fait. Contrairement à ce qu'on pense, ce n'est pas quelque chose de donné. J'adore les déplacements et les mouvements et je hais les immobilités et les enracinements enfermants. On construit sa réalité à travers des données et des errances, à travers des constantes et des transformations, des obéissances et des transgressions. Mon séjour à New York a servi à cela. Je dis à New York et pas aux États-Unis. Je ne suis pas allé en Amérique. C'est une différence essentielle, y compris pour les New-Yorkais et les Américains. Avant j'étais militant politique maoïste et l'on se demandait ce que j'allais faire aux États-Unis, dans l'ancre du capitalisme le plus féroce. Notre génération, et moi en particulier, s'est construite dans le soutien aux Vietnamiens, donc dans la lutte contre l'impérialisme américain, considéré comme le mal absolu. Mais d'un autre côté, les États-Unis ont aussi beaucoup nourri mon imaginaire : la musique, la littérature, le cinéma américains. J'aimais Godard et le cinéma américain et je n'ai jamais exprimé le besoin de changer de goût !

Quand je suis arrivé à New York, j'ai eu deux impressions fortes. La première, c'est celle de revoir un film que j'avais souvent vu : en particulier, la traversée du pont de Brooklyn vers 7 heures du soir. Les piétons marchent au-dessus des voitures. On a l'impression de marcher sur les Yankees. Quel plaisir ! Puis en face, on trouve des gratte-ciel, des bureaux, qui s'éteignent puis se rallument progressivement à chaque fois qu'une femme de ménage y pénètre. Wall Street se vide à 6 heures du soir. Les bars autour se remplissent avec cette remarquable institution américaine que sont les *happy hours* : quand vous

buvez un whisky, on vous en donne un gratuit. C'est le moment où les bars sont pleins. Les buildings se vident puis se remplissent progressivement avec une catégorie sociale particulière : les femmes de ménage, généralement noires ou hispaniques. On arrive à un paradoxe étonnant : ce sont les plus pauvres des New-Yorkais qui illuminent les plus beaux des gratte-ciel de la ville lorsque la nuit tombe. C'est une belle métaphore de ce qu'est New York.

La seconde impression qui m'a retenu est liée à l'exil volontaire, comme le disait Cesare : le plaisir extraordinaire de l'anonymat, c'est-à-dire d'être débarrassé de tout ce qui normalement constitue une personnalité sociale. On peut s'amuser à changer de nom, de surnom, à se faire appeler autrement. J'ai passé douze ans à New York, en travaillant, en gérant un restaurant et en embauchant des personnes, tout en étant clandestin. Je n'ai jamais eu de carte verte et je n'en ai jamais demandé. Ce plaisir de l'anonymat est extrêmement fort à New York. On peut être dans n'importe quel accoutrement, n'importe quel état, n'importe quelle folie passagère ou continue, sous l'influence de substances chimiques ou alcooliques, on ne vous dira rien ! Contrairement à ce que l'on pense, New York n'est absolument pas une ville policière. Il y a des interventions brutales de maintien de l'ordre dans des cas particuliers. Mais on n'a pas l'impression de surveillance policière, à la différence de Paris. On ne vous demande jamais vos papiers à New York. J'ai traîné douze ans dans les quartiers réputés être les plus dangereux, les plus difficiles, sans avoir une seule rencontre avec les policiers. Sauf une fois, après m'être disputé avec un autre immigré, égyptien, qui ennuyait mon amie de l'époque. Je l'ai mis dans une poubelle et il a interpellé des policiers en leur disant que je n'avais pas de papiers. C'est la seule fois où l'on a failli me demander mes papiers, mais seulement failli ! C'est tout à fait vrai de dire que la société américaine est une société extrêmement violente, qu'il y a des techniques de maintien de l'ordre, des formes d'intervention très dures. Mais il est incontestable que si l'on vit longtemps dans une ville comme New York, avec la conjonction de l'exil, de l'anonymat et de la réalité américaine, on a l'impression d'une liberté et d'une société beaucoup moins surveillées, d'un endroit où il est possible de bouger les lignes, les frontières. Et c'est ce qui m'intéresse le

plus dans la vie, jouer la transversalité où il n'y a que de l'horizontalité, penser que les échanges et les circulations ne doivent pas être de haut en bas et pouvoir zébrer le monde. Mais, bien évidemment, je n'ai pas plus réussi à faire cela à New York qu'à bouger le monde en dix ans de militantisme maoïste en France. Heureusement que beaucoup de choses dans notre vie ne sont que des échecs. Et heureusement que les mouvements révolutionnaires français de 68 n'ont jamais pris le pouvoir. C'est ce qui nous a sauvés !

**L. B. :** Est-ce que ces douze années passées aux États-Unis ont modifié votre imaginaire ?

**Alain Raybaud :** Oui certainement. Je rêve moitié en français, moitié en américain. J'ai plus de facilité à ne pas analyser le genre humain en fonction de l'esprit français ou européen. S'il y a une chose dont il est difficile de se débarrasser, c'est l'eurocentrisme, une manière de penser le monde à travers les seules frontières du pays dans lequel on a vécu. J'ai donc aujourd'hui plus de possibilités de penser hors des frontières organisées. Bizarrement, ces douze années à New York m'ont permis de m'intéresser aux Aztèques, aux Indiens guatémaltèques et à leur forme de vie et d'organisation. Cela paraît n'avoir aucun rapport, mais, de fait, cela a ouvert une manière de penser qui n'est pas bloquée par les frontières. Je hais les frontières ! En cuisine aussi...

**L. B. :** Il y a un autre ailleurs pour les écrivains, c'est celui qui consiste, à travers les sujets choisis, à s'intéresser et à écrire sur des milieux qui ne sont pas les vôtres, ceux dans lesquels vous avez évolué. Alain Raybaud, dans votre roman, on retrouve un cuisinier français mort dans un frigo. L'enquête se déroule et il s'avère que la secte de la Comète est directement liée à ce fait divers. Comment travaillez-vous, en tant qu'écrivain, quand vous avez à vous intéresser à un domaine que vous ne connaissez pas intimement ?

**Alain Raybaud :** La secte de la Comète s'appelle comme cela pour des raisons d'édition, mais il s'agit de la secte Moon, d'origine coréenne, qui est une secte directement financée et organisée par la CIA. Elle a joué un rôle idéologique et politique important aux États-

Unis et dans d'autres pays. Deux choses : tout d'abord, je l'ai rencontrée directement à l'occasion d'un mariage organisé au Madison Square Garden où cinq mille personnes, membres de la secte et qui ne s'étaient jamais vues auparavant, se sont mariées le même jour. Puis, une fois rencontré ce fait, je me suis renseigné, je suis allé dans les bibliothèques pour étudier. Je ne connaissais effectivement rien à la secte Moon, mais, par contre, je me suis souvenu que j'avais pu rencontrer un certain nombre de comportements « sectaires » : mécanismes de pouvoir, développement du désir de servitude... C'est cela l'esprit de secte et on le retrouve dans d'autres organisations, notamment chez les maoïstes. À partir de là, j'ai fait ma propre mayonnaise : de l'huile d'olive maoïste, de l'ail sorti des bibliothèques new-yorkaises. Et j'ai agité cela avec un fouet pour que ça monte bien en espérant que la mayonnaise ne se défasse pas, une fois passée l'épreuve de la réalité écrite.

**Cesare Battisti :** À propos de l'image policière, penses-tu que les choses ont changé, depuis les délires sécuritaires au niveau mondial ?

**Alain Raybaud :** Je ne suis pas allé à New York depuis le 11 septembre, donc je ne peux pas dire si cela a changé. Il y a eu, les derniers temps où j'y étais, des changements importants qui se sont traduits par l'élection d'un maire, Rudolf Giuliani, qui était l'ancien procureur, avocat général, spécialisé dans la lutte anti-mafia. Depuis longtemps, New York est une ville libérale dont le maire devait être jusque-là soit juif, soit noir. Cela a commencé à changer avec l'élection de Giuliani, à travers la mise en place d'une opération « ville propre » qui s'est énormément développée dans tout le centre de New York : tolérance zéro et élimination de tout foyer de désordre. Sarkozy n'a rien inventé. On s'appuie sur le plus visible, comme la prostitution, et on prétend réaliser une ville propre, en changeant tout ce qui dérange. Je suis parti de New York en 1993 et j'ai vu le tout début de cela.

**L. B. :** On va parler football. Dominique Manotti, dans vos romans, vous vous êtes beaucoup intéressée à ce que vous appelez « les années fric », la corruption de cette période. Un de vos romans, *Kop*, a pour milieu celui du football. Comment travaillez-vous pour faire connais-

sance avec un milieu dans lequel vous n'avez pas passé votre enfance ? Vous êtes historienne de formation, plutôt proche du rugby. Comment avez-vous fait ? Vous avez mélangé un peu de gazon, un peu de sueur de joueurs ?

**Dominique Manotti :** D'abord un mot sur cette question de l'ailleurs. Je me sens assez mal dans cette table ronde. Je retrouve une sensation que j'ai eue une fois : il me fallait parler après Patricia Cornwell, ce qui n'était déjà pas facile. Le thème était autobiographique : Comment vos romans s'enracinent-ils dans votre vie ? Elle a raconté une vie épouvantable : elle avait une mère folle, son père l'a violée à quatre ans, tout le monde s'était retrouvé à l'asile. Et évidemment, le roman noir sortait de cela de façon assez naturelle. Moi j'étais fonctionnaire, j'ai eu une enfance très heureuse, mes parents formaient un couple uni et moi-même je vis depuis trente-trois ans avec le même homme. Je me sentais vraiment mal, totalement injustifiée d'écrire des romans noirs et je me demandais ce que je faisais là ! Je ne suis pas allée à New York, je ne suis pas allée au Mexique, je ne suis allée absolument nulle part. J'écris sur Paris et je n'ai pas d'ailleurs. Et je me demande ce que je fais à cette table au milieu des Kanaks, des New-Yorkais, des Mexicains...

**L. B. :** On verra aussi que l'ailleurs peut être partout. C'est peut-être simplement une question de regard ?

**Dominique Manotti :** Je me suis donc interrogée sur ce que je faisais à cette table, mais aussi sur pourquoi j'écris. Alain Raybaud dit qu'il déteste les enracinements et moi je me sens horriblement enracinée. Quand je pense à moi, une image me vient : un tableau de Goya au Prado qui représente deux géants en train de se casser la figure et qui sont enterrés jusqu'à mi-cuisses. Quoi qu'il arrive, je suis là et il va falloir que je trouve le moyen de faire avec. Je ne suis pas ailleurs et je n'arriverais pas à l'être. Cela ne veut pas dire que je suis incapable de comprendre l'autre. Je suis fascinée et intéressée par toutes les personnes que je croise. Mais, fondamentalement, je me sens très peu déracinable. J'ai été obligée de me demander pourquoi je me suis mise à écrire. Je crois qu'on écrit beaucoup pour conjurer ses peurs. Ce qui me fait peur, fondamentalement, c'est d'appartenir à l'espèce

humaine : les camps de concentration, les guerres, les massacres, les assassinats, qui sont le fait d'êtres humains comme moi. Dans la Seconde Guerre mondiale, ce qui m'obsède, par exemple, ce sont les massacres à l'Est qui n'ont pas été commis par des S.S., mais par des soldats absolument ordinaires. Des gens qui sont partis à l'Est dans la Wehrmacht, comme tout Allemand, et qui ont massacré des millions de Slaves sans se poser l'ombre d'un problème. Et dans les lettres qui ont été publiées récemment, ils écrivent à leur famille pour se plaindre des conditions de travail, de la saleté, des odeurs et de leur désir de rentrer chez eux. Et ça, c'est moi aussi ! C'est pour cela que j'écris. Mais je ne suis pas ailleurs, je suis enracinée jusqu'aux cuisses.

Comment je fais quand je travaille sur le foot ? Effectivement je n'y connais rien. De tradition, ma famille est côté rugby, mon père a joué au rugby. Dès toute petite, je me suis passionnée pour les matchs de rugby. J'ai une culture dont je suis certaine qu'elle se retrouve dans mes bouquins. Le type de rapports que les rugbymen développent entre eux, cette atmosphère, ce contact viril, m'ont certainement marquée. En revanche, je n'aimais pas le foot et comme tous les bons amateurs de rugby, je trouvais que c'était un sport chiant. La raison pour laquelle je m'y suis intéressée, c'est parce que j'avais le projet de dresser un tableau des années fric, 80-90, et dans ce cadre, le foot est incontournable. À l'époque, le rugby n'avait pas le même rapport au fric et ne l'a pas encore aujourd'hui. Mon métier c'est historienne. Je procède donc comme une historienne, je me documente. D'abord je regarde tous les matchs à la télé – le PSG, parce que c'est le club qui est à côté de chez moi. Puis je suis allée aux entraînements, j'ai lu *France Football* pendant deux ans, j'ai écouté les matchs à la radio et j'ai mené des interviews. D'ailleurs, Michel Hidalgo avait refusé. Sinon, j'ai rencontré d'anciens joueurs, ainsi que l'ancien président du Comité antidopage français qui venait de démissionner parce qu'il avait les mains liées. Le dopage n'avait pas encore explosé dans le milieu du vélo et encore moins dans le foot. Quand j'interviewe les gens, je leur dis qui je suis et dans quel but je les rencontre. Je me souviens que le professeur Escande qui quittait le Comité m'a accordé une interview de trois heures, absolument passionnante, sur le dopage dans le foot. À la fin, il m'a dit : « De toute façon, vous pouvez racon-

ter ce que vous voulez, vous serez toujours en dessous de la réalité. » Voilà donc ma méthode. Pour creuser, m'enfoncer, il faut que je suive une méthode. C'est pour cela qu'écrire est un véritable plaisir. Après, pour moi, l'écriture, c'est dur. Le plus intéressant, c'est la recherche, les rencontres, les discussions, quand les personnages commencent à se former, qu'ils se mettent à parler. J'ai toujours le sentiment que ce que j'écris n'est pas bon. J'ai toujours un moment terrible qui commence à mi-parcours et qui me tient jusqu'au bout, c'est quand je me demande pourquoi je me suis lancée dans une histoire pareille qui ne va intéresser personne. Quand on a bouclé, on remonte et l'on se demande sur quoi on va travailler par la suite. Là, maintenant, ce sera les vigneron !

**L. B. :** On parlait tout à l'heure de la mémoire. L'ailleurs c'est peut-être aussi l'ailleurs temporel, historique et la mémoire qui s'y rapporte. Vous parliez d'un projet tout à l'heure qui a trait directement à la mémoire...

**Dominique Manotti :** La mémoire intervient toujours de manière très forte dans le choix des sujets. Mon premier roman portait sur une grève à laquelle j'avais directement participé. Ensuite, il y a eu une période-tournant pour ma génération : les années 80, les années Mitterrand. Pour la génération des vieux soixante-huitards, qui avaient une formation politique avant 68, les années Mitterrand ont été l'épreuve de vérité. Ça a été le moment où l'on s'est demandé si c'était bien ce qu'on voulait faire. Pour moi, ce n'était pas ça du tout. D'autres ont dit que ce n'était pas si mal.

Mon prochain roman n'est pas vraiment un roman historique. [Ce roman est paru depuis lors, en 2004 : *Le Corps noir*, éd. Le Seuil.] C'est un roman sur le non-dit de ma génération, c'est mon roman. C'est sur la gestapo française qui n'est pas un sujet facile, ni drôle, et je suis contente d'arriver au bout. Le dernier roman que j'ai écrit porte sur l'entourage intime de Mitterrand. Et l'on s'aperçoit, quand on creuse, que ce sont des relations qui se sont nouées avant la guerre dans les milieux de l'extrême droite française ou pendant la guerre. Ce noyau pèse considérablement dans l'entourage du pouvoir des années fric. Une fois que j'ai trouvé cela, j'ai eu envie d'aller à la

racine, c'est-à-dire de ce qui s'est passé pendant la collaboration. Mais je n'y retournerai pas.

**L. B. :** Didier Daeninckx, vous disiez de Dominique Manotti qu'elle était, dans ses méthodes de travail, une acharnée. Vous n'en êtes pas loin non plus. Vous vous documentez particulièrement bien avant d'écrire. Est-ce que vous travaillez de la même façon ? Et, question qui découle de ce qui vient d'être dit : êtes-vous un romancier pour qui la mémoire est quelque chose de fondamental ?

**Didier Daeninckx :** La première mémoire, qui n'est pas apparente dans les romans, c'est la mémoire de la classe ouvrière. C'est le soubassement de tout ce que j'écris sur la période que l'on vit, qui est l'effacement de 150 ans de civilisation industrielle en Europe. Je suis allé dans plein d'endroits où l'on a effacé des kilomètres d'usines. De nombreuses régions ont vécu un cycle industriel pendant 150 ans qui a complètement forgé le paysage. Il y a eu des brassages sur des territoires, à la source desquels on a la découverte d'un minerai, ou d'un principe de transformation d'un minerai, qui a bouleversé la carte européenne. Ces cycles, cette mémoire, sont encore apparents et on peut les analyser avant qu'ils disparaissent à tout jamais. J'ai vu des endroits où l'on a fait sauter les soubassements des hauts fourneaux et où des paysagistes viennent faire des collines. Il y a là toute une mémoire qui disparaît. C'est la mémoire de ma famille, famille ouvrière des Flandres. Ce sont des gens qui n'ont jamais eu la parole et ce silence les poursuit après leur existence. Il y a là un ailleurs générationnel. Il y a aussi le fait que pendant de nombreuses décennies, la population ouvrière a été privée d'un ailleurs : la culture, l'accès à la création. Je vivais dans une ville qui était une des pires de France : ville des abattoirs, de la transformation de la viande avec une puanteur absolue, ville d'industries chimiques et sidérurgiques... Et par la volonté d'un utopiste tranquille, Jack Ralite, un théâtre a été créé, au milieu de cette ville : le théâtre de la Commune. Je me souviens qu'à l'âge de douze ans, d'un seul coup, il y a eu un endroit de lumière, un endroit où il y avait des chants, des femmes maquillées, des parfums... La meilleure métaphore, c'est qu'au théâtre, avec une gélatine de couleur, on arrive à repeindre le monde. Avec toute une

série de copains, nous avons décidé que c'était là la porte du monde. C'était là qu'il fallait rentrer et que les gens s'amusaient. J'habitais dans une cité et on descendait à quarante ou cinquante en bande pour aller à ce théâtre, pour voir Goldoni, le Piccolo théâtre, le Berliner Ensemble qui jouait les pièces en allemand... Un de mes plus grands souvenirs est une projection d'un film de Renoir qui était là et qui dialoguait avec Jean-Luc Godard. J'avais quinze ans et il y a eu, à partir de là, une porte qui s'est ouverte, une exigence. J'ai vu des films, pendant la guerre du Vietnam, notamment de William Klein qui est venu présenter *Mister Freedom*, Edouard Luntz pour *Les Cœurs verts*. J'ai vu Léo Ferré. J'étais devenu un peu machiniste dans ce théâtre, je déchirais les tickets à l'entrée, ce qui me permettait d'être dans les coursives. Après son spectacle, j'ai vu Léo Ferré qui buvait un pot et discutait avec ses musiciens et je laissais traîner mon oreille. J'ai aussi vu Jacques Brel et j'ai le souvenir d'être resté à ses côtés pendant qu'il s'enfilait des bières pour se réhydrater après son marathon sur scène. Il y a donc eu cet ailleurs. Sans le fondateur de ce théâtre, Jack Ralite, politique atypique, je n'aurais pas été écrivain. J'ai un ami qui faisait les joints sur les gratte-ciel, dans une nacelle tenue par des cordes, et qui travaille aujourd'hui avec Chéreau pour les décors. Un autre, fils d'immigrés italiens, qui est aussi venu dans ce théâtre et a commencé à jouer de l'accordéon diatonique, c'est Marc Perrone, un des plus grands compositeurs. Sans cet espace, nous ne serions pas ceux que nous sommes devenus. Pour nous tous, il y avait cette porte ouverte sur un autre monde, mais nous ne voulions pas pour autant quitter le monde dans lequel nous vivions. Nous ne voulions pas trahir notre monde. Il y a toute une génération de gens qui ont refusé de quitter ce monde. Ils ont pris un ailleurs en restant là où ils étaient. Il y a un enracinement avec l'ailleurs. Mes meilleurs amis ont cette éthique de vie, de faire bouger la frontière sans la passer. Il s'agit là d'une frontière morale et non géographique. Quelques années plus tard, j'ai travaillé dans une usine de cire à parquet. Après le travail, on allait dans un troquet avec des amis pour boire des pastis. Moi, et cela a changé ma vie, je buvais des « feuilles mortes » : grenadine, menthe, orgeat, deux doses de pastis. Quand on verse de l'eau, toutes les couleurs forment un arc-en-ciel puis se mélangent en

donnant un liquide mordoré comme les feuilles mortes. Un type m'a vu avec cette boisson d'ailleurs et est venu me voir en me demandant ce que c'était, avec un fort accent canadien. Nous étions en pleine zone industrielle de Saint-Denis et cet homme était un élève de Jean Lurçat ; il faisait des cartons d'art pour des tissages. Et nous sommes devenus amis. Jean Lurçat avait vécu à Saint-Denis, lui était du Liban, d'un village qui travaillait à la confection de tapisseries d'art. Il voulait faire une exposition en hommage à Lurçat à Saint-Denis et avait loué un garage. Il repartait au Liban, son expo n'ayant pas marché, et m'a proposé de venir le voir. Grâce aux «feuilles mortes», je me suis retrouvé en 1969 dans les villages druses au-dessus de Beyrouth. Ce tapissier, Roger Caron, faisait des montgolfières avec le papier du *Monde International* qu'il faisait voler au-dessus de Beyrouth. Il faisait surtout la liaison entre les mouvements progressistes européens et le Fatah, ce qui était avant l'O.L.P. Je me suis baladé avec lui dans tous les camps palestiniens, j'ai rencontré les gens du Fatah. Ce voyage a totalement bouleversé ma manière d'être et mon rapport au monde. Je n'ai jamais vraiment écrit là-dessus, à part quelques allusions. Mais je n'écrirais pas ce que j'écris s'il n'y avait pas eu cette rencontre et d'autres qui ont suivi, au Japon, en Nouvelle-Calédonie... À chaque fois, tous ces ailleurs me ramènent toujours à cet endroit qui est là où j'habite, à 200 mètres du théâtre de la Commune d'Aubervilliers.

**L. B. :** Donc un ailleurs qui peut être aussi synonyme de ce que les autres ne voient pas... Est-ce que c'est cette mémoire pour la classe ouvrière qui vous a amené, par le biais de la Commune, à vous intéresser à la Nouvelle-Calédonie ?

**Didier Daeninckx :** Non, c'est venu dans le sens contraire. Ça fait longtemps que j'ai envie de parler de la Commune. Mais, comme a dit Dominique Manotti, je ne veux pas faire un livre historique, je ne veux pas faire un livre en costume. Il y a des efforts qui ont été faits, mais on rate à chaque fois. Comment l'ailleurs historique se mêle à aujourd'hui ? C'est le voyage en Calédonie qui m'a fait trouver le moyen de parler de la Commune à travers un personnage historique qui est Maxime Lisbonne. C'est l'ancêtre de Coluche, il a fonctionné

exactement comme lui au moment de la Commune. Il a été dans les bagnes de Nouvelle-Calédonie, il était ami de Louise Michel, il a inventé le strip-tease à son retour. J'ai créé un personnage d'aujourd'hui qui porte le même nom que lui. Il est journaliste free-lance à Paris et fait des enquêtes. Et, lors de ses investigations, il rencontre toujours quelqu'un qui lui rappelle son homonyme de la Commune. Il y a des bouffées, très courtes, de l'histoire de la Commune qui reviennent. Par exemple, au 12, rue de Belleville, il y a un écriteau qui dit qu'à cet endroit, en 1885, Maxime Lisbonne a créé *La Taverne du Bagne* en souvenir de la Commune un restaurant où les gens étaient habillés en bagnards avec un boulet et mangeaient de la cuisine kanake. Quand ils parlaient, au lieu de la note, ils avaient un bon d'amnistie, ils étaient délivrés. Ensuite, il a inventé la livraison de pizzas à domicile, mais sans pizzas, sans mobylette et sans téléphone. Il avait, place Clichy, une friterie révolutionnaire : on pouvait commander des steaks frites et on était livré à domicile à l'heure demandée par une carriole tirée par des chevaux avec deux sans-culottes munis de pics. Il a inventé des milliers de choses de ce genre-là. Il a aussi été directeur des Bouffes du Nord, où il y a maintenant Peter Brook, et il a monté les premières pièces de Louise Michel, dont la première, *Nadine*. Puis, il s'est présenté aux élections à Barbès-Rochechouart comme député concussionnaire honnête. Et il disait : « Ils sont tous des vendus, vous pouvez m'acheter ! » et « je n'ai pas d'argent pour faire ma campagne électorale ; donc, si vous avez des revendications, vous les notez, et vous me donnez un peu d'argent. Si je suis élu à l'Assemblée nationale, je vous défendrai au prorata de ce que vous m'avez donné. » C'est Coluche, mais un Coluche sur les barricades, qui s'est fait enlever la moitié d'une jambe par un éclat d'obus. Il y avait un groupe d'Algériens et d'Africains du Niger et du Mali qui ont combattu dans les troupes de la Commune. Et au musée Carnavalet, j'ai retrouvé une gravure qui représente Mohamed Ben Ali, Algérien noir en habit et drapeau rouge de la Commune. Comment cette chose symbolique a pu être oubliée ? C'est cela le moteur de l'écriture. C'est l'état d'esprit dans lequel on est qui nous conduit à cela. Selon la formule de Picasso : « Je ne cherche pas, je trouve. » C'est l'acharnement que décrivait

Dominique Manotti et un regard oblique sur la réalité qui font que les choses apparaissent.

**L. B. :** Je vous invite, dans le dernier recueil de Didier Daeninckx, *Raconteur d'histoires*, à lire la première, « Nadine ».

Mario Absentès, beaucoup de choses pourraient s'articuler autour de l'ailleurs dans vos romans. Il y a un ailleurs qui est celui de la singularité, pour ne pas dire de la folie, des personnages. On retrouve cela dans *Mort à la Mère* et *Achez Cendrillon*. Vous dites notamment que la folie en campagne est une aubaine parce qu'elle délivre de l'ennui et qu'elle libère la parole.

**Mario Absentès :** Puisque vous essayez de m'emmener « quelque part », je vais répondre « juste à côté ». « Moi », j'habite l'Ailleurs. Mon père est arrivé en France avec son propre père, en 1920, à un an et demi. Toute sa vie, on l'a appelé le Rital en France et *il francese* en Italie. Mon père n'était pas en exil, mais il était en déplacement : un ouvrier immigré « en déplacement » alors qu'il venait à peine d'arriver en France. Moi j'étais dans les bagages : Nanterre, Marseille, Dunkerque... J'avais à peine le temps de découvrir quelques camarades, que j'étais obligé de partir. Dans ces circonstances, on apprend plein de « langages ». Puis on fait des études. Et comme papa a dit qu'il fallait être meilleur en français que les Français, on apprend le dictionnaire par cœur ; on apprend tellement de mots que plus personne ne vous comprend. Puis on arrive dans les classes les meilleures et on se débrouille pour être juste au-dessus de la moyenne, toujours à contre-pied. Après les études, je suis parti en Angleterre pour être prof. Là, je me suis fait traité d'illettré quadrilingue... par un Australien ! Ce fut ensuite le Sahara. Pour reprendre ce que disait Cesare tout à l'heure à propos des Mexicains : un monde extrêmement différent, où la façon de parler, de s'imposer et d'écouter est tout autre. Finalement, je vous l'avoue, je suis bouddhiste dada-yana, c'est-à-dire que je suis réincarné en plusieurs personnes en même temps. Qui peut prétendre que je ne suis pas vous tous ? Forcément quand je raconte des histoires, la structure est très compliquée. Ce que j'écris n'est pas toujours compréhensible par tous. Je ne désespère pas. Je suis en train d'y arriver. Alain Raybaud a l'ici « militant

du départ » et New York. Cesare Battisti a l'Italie, le Mexique et la France. Moi, j'essaie de me mettre à la place des gens. Cela n'est pas si facile...

**L. B. :** Cesare Battisti, dans *Jamais plus sans fusil*, le personnage d'Onno Karo est un psychiatre. Lui aussi est confronté à la folie, à la singularité des personnages. Est-ce un sujet intéressant à traiter ?

**Cesare Battisti :** La folie est un sujet que je connais très bien. J'écris sur la folie pour la connaître un peu plus. Onno Karo voudrait voir complètement disparaître le mot « schizophrénie ». C'est une étiquette qu'il faudrait oublier pour se concentrer sur ce qui se passe dans la tête de quelqu'un qui est considéré comme schizophrène. Je ne peux pas écrire des romans sans fond social, sans dénonciation. Pour moi, la psychiatrie est un moyen de contrôle social, d'étiqueter, de discriminer. Le personnage d'Onno Karo illustre, dans la deuxième moitié du siècle dernier, la lutte pour faire évoluer la psychiatrie et la compréhension de la maladie mentale. Il étudie, chez ses patients, l'origine sociale, l'entourage, le contexte dans lequel ils ont développé leur manière d'agir, c'est-à-dire qu'il cherche à découvrir les circonstances qui ont favorisé de tels comportements. Ce personnage me ressemble beaucoup ; il a lui aussi plusieurs grains de sable dans la tête !



Tous droits réservés

## LA CUISINE ET LE ROMAN NOIR : NOURRITURES TERRESTRES ET SPIRITUELLES

rencontre du 20 juillet 2003

*À cette rencontre sur la cuisine et la littérature policière, ont participé quatre des écrivains présentés ci-dessus : Cesare Battisti, Didier Daeninckx, Dominique Manotti et Alain Raybaud, ainsi que Thierry Moyné, chef du restaurant La Balance, mets & vins, à Arbois, et co-organisateur de ces « Petites Fêtes de Dionysos ».*

**Lionel Besnier :** Alain Raybaud est écrivain et cuisinier. Il est aussi organisateur, à Barjac, d'un festival qui s'appelle « Polar et bouffe ». Quels sont pour vous les liens, les mélanges, entre les nourritures terrestres et spirituelles ?

**Alain Raybaud :** Avec Arlette Lauterbach, il y a plus de deux ans, nous avons concocté un livre qui s'appelle *Le Livre de cuisine de la série noire*. Nous avons lu et scanné mille cinq cents exemplaires de la série noire avec un œil exercé à trouver des passages qui avaient rapport avec la cuisine et la gourmandise. Et, sur la page d'à côté, nous avons rédigé et explicité la ou les recettes qui correspondent au passage. L'origine – *l'inizio* pour prendre un mot italien, c'est-à-dire « ce qui est à l'initiative de » – en est incontestablement un des plus grands auteurs du roman noir français et qui est malheureusement mort il y a peu, c'est Jean-Claude Izzo. Ce livre est dû à lui et aux lectures que nous avons faites de sa trilogie sur Marseille : *Total Khéops*, *Chourmo* et *Solea*. Je vais commencer par lire un court texte de Jean-Claude Izzo qui illustre la recette de la bouillabaisse et, pour faire un rapide panorama dans l'histoire de la série noire, un court texte de Chester Himes, un grand auteur américain noir, dans tous les sens du terme.

« “Oh Céleste, cria-t-il en me voyant rentrer, on a un invité !” Sa femme sortit de la cuisine en essuyant ses mains sur son tablier noir qu’elle ne quittait qu’à la fermeture du restaurant. Elle avait encore pris trois bons kilos, Céleste, là où ça se remarque le mieux, dans la poitrine et dans les fesses. Rien que de la voir on avait envie de passer à table. Sa bouillabaisse était une des meilleures de Marseille : rascasses, galinettes, fielas, saint-pierre, baudroies, vives, roucaous, pageots, chapons, girelles, quelques crabes aussi et, à l’occasion, une langouste. Rien que du poisson de roche, pas comme tant d’autres. Et puis pour la rouille, elle avait son génie bien à elle pour lier l’ail et le piment à la pomme de terre et à la chair d’oursin. Elle n’était jamais au menu, sa bouillabaisse. Il fallait téléphoner régulièrement pour savoir quand elle la cuisinait. Parce que pour une bonne bouillabaisse, ça demandait d’être au moins sept ou huit personnes pour pouvoir la faire copieuse et y mettre le plus d’espèces de poissons possible. On se retrouvait ainsi toujours entre amis et connaisseurs. Même Honorine admettait les qualités de Céleste. Mais bon hein, moi, ce n’est pas mon métier ! »

(Jean-Claude Izzo, *Chourmo*.)

« Le niveau du whisky avait déjà considérablement baissé dans les quatre bouteilles. Et les convives s’attaquaient aux pieds de cochon. Les hommes avaient tombé la veste et ouvert leur col de chemise et Milly MacGee avait dégrafé son soutien-gorge, taille 52. Du plat fumant de pieds de cochon cuits avec de la sauge et des herbes méridionales, montait l’odeur sucrée du croquant de porc bouilli, mêlé au parfum léger de la gelée et alourdi par la senteur âcre des herbes. Les pieds de porc étaient accompagnés d’une sauce très forte, à base de poivre de Guinée, baptisée « la petite sœur à son grand frère ». Ils furent engloutis l’un après l’autre, mettant le feu au gosier des convives lénifié par la saveur veloutée des légumes parfumés au gombo. Les os, consciencieusement sucés, s’empilaient sur le plateau et on se rinçait la dalle à grandes rasades de whisky. La sueur ruisselait sur les figures noires et luisantes, comme des affluents du Mississippi. La pile d’os montait en grandeur inversement proportionnelle avec le niveau du whisky. “Ça aurait pu être moi, dit Big Papa, en crachant rageusement un petit os. Je sais y faire mieux que vous avec ces pochards

blancs. J'aurais levé mon pied et je lui aurais dit comme ça : Me tuez pas Monsieur, tirez plutôt sur mon pied !" "À force d'en manger, tu penses qu'à ça !" dit Black Baby, sa femme. »  
(Chester Himes, *Dare-dare*.)

J'ai choisi ces deux extraits car ils permettent à la fois de faire un court parcours dans l'ensemble de l'histoire de la série noire et ils montrent assez bien deux des moments où, dans cette lecture transversale, on a rencontré de la cuisine. Au départ, ce n'était pas évident. Quand on a commencé à faire ce bouquin, mes copains m'ont dit que la cuisine dans la série noire ne présentait pas d'intérêt, puisque dans la série noire, on boit. Mais on a quand même essayé de le faire et, comme cela arrive souvent, on a compris ce qu'on faisait quand on l'a fini. On s'est aperçu que, de fait, ça fonctionnait. Et bizarrement, ces petits bouts de patchwork mis ensemble faisaient un véritable livre de cuisine. J'ai alors beaucoup réfléchi au rapport entre la littérature noire et la cuisine. Avec des tas de différences, il y a quand même deux moments importants où l'on voit la dimension culinaire ou gastronomique apparaître. Le premier, c'est comme travail de mémoire d'un certain nombre des personnages de romans noirs. Ce sont souvent des gens déplacés quelque part ; soit déplacés individuellement, soit déplacés collectivement parce qu'exilés... Et, dans le travail de mémoire qu'ils opèrent, la cuisine joue un grand rôle. Pour le comprendre de manière directe, il suffit de se souvenir de la trilogie du Parrain qui est totalement rythmée par les repas – repas de mariage, de baptême – et le souvenir de la cuisine sicilienne, le goût de l'huile d'olive... D'ailleurs, la seule faille que l'on trouve chez le plus sanguinaire des chefs mafiosi, responsable de l'élimination de la famille Corleone, c'est sa gourmandise ! Il n'a jamais su refuser un vrai *cannoli*. Et il a été tué par un *cannoli* empoisonné par la famille Corleone. Là, la gourmandise joue son travail de mémoire et on voit comment elle apparaît dans les failles, dans les interstices, à la fois comme élément de continuité et comme moyen d'abattre quelqu'un.

Le deuxième grand rôle que joue la cuisine, c'est au niveau de la séduction. D'une part, dans l'amitié virile entre truands. C'est très fort dans les premiers romans noirs français. On retrouve très souvent la scène classique de sortie de taule et du premier repas qu'on fait.

D'ailleurs, il y a un bar en face de la prison de la Santé qui s'appelle *Ici on est mieux qu'en face*. Et il y a des scènes de premier repas qui se déclinent de deux manières. En France, on va dans un bistrot manger une entrecôte à la moelle, nourriture virile dont on a été privé. Aux États-Unis, le premier repas se déroule dans un restaurant italien où il y a toujours des bougies sur la bouteille de Chianti et l'on mange de vraies pâtes italiennes. Cette utilisation de la cuisine comme élément de séduction est très importante dans la littérature noire. Il y a même un auteur américain, Robert B. Parker, dont le personnage central est un détective cuisinier qui, chaque fois qu'il veut séduire une de ses conquêtes, lui fait à manger. Il y a une déclinaison, d'un roman à l'autre, des différentes recettes qu'il fait avec de plus en plus de sophistication. Jusqu'à ce qu'il se fasse engueuler par ses fils parce qu'il sert encore des pâtes à la truffe : « Papa est-ce qu'on ne pourrait pas être normal et manger enfin un hamburger ! » Donc voilà les différents moments dans lesquels on a rencontré la cuisine : comme élément de mémoire et comme élément de séduction. Ces éléments ont une place importante dans le roman noir. Le roman noir est basé sur une logique de l'affrontement et il est impossible de faire un roman centré exclusivement sur l'affrontement. Il faut des temps tendres, des temps de repos, des temps que le philosophe Gilles Deleuze pourrait appeler des « ritournelles », des temps qui se déclinent souvent, dans les romans noirs, sous la forme de références gastronomiques.

**L. B. :** Dominique Manotti, le commissaire Daquin, que l'on retrouve dans vos romans, a son mot à dire sur le lien entre séduction et nourriture. Dans un certain nombre de scènes, dans *À nos chevaux* notamment, on le voit rencontrer une jeune femme. Et on voit tout le désir monter au travers du repas qui précède leur nuit. Dans *Kop* aussi, il y a une scène où ce même commissaire invite une femme à dîner. Quelle est pour vous la relation entre nourriture, désir, séduction et peut-être la façon dont vous utilisez vos recettes ?

**Dominique Manotti :** Je trouve effectivement qu'il y a un lien fort entre cuisine et mémoire, et cuisine et séduction. Je ne me l'étais pas formulé de manière aussi claire. Mais, dans mes romans, la nourriture intervient dans des moments de baisse de tension et dans des temps

de séduction. Dans *À nos chevaux*, le désir monte lors d'un repas à deux dans une maison particulière, intime. La cuisine est tout un univers verbal. Il y a tout un vocabulaire culinaire avec lequel il est très intéressant pour un écrivain de jouer. C'est aussi tout un univers de sensations. Dans mes livres, j'essaie d'écrire une langue qui repose beaucoup sur les sensations que je cherche à faire éprouver à mes lecteurs. Une des choses les plus excitantes quand on écrit, c'est la recherche du mot lourd, du mot porteur de sensations. J'essaie d'écrire à travers peu de mots, mais à travers des mots lourds, des mots qui transportent de la matière entre moi et mon lecteur. Et ces mots-là, je les ai appris en mangeant, à travers l'expérience de la nourriture. C'est donc une expérience primordiale qui joue dans le désir d'écrire et dans la façon d'écrire. Quant à la mémoire, à l'identité, on m'a demandé une fois quels en étaient les constituants fondamentaux ; j'ai répondu la langue et la nourriture. Cela me paraît être deux constituants très proches. Je n'essaie pas de restituer mes personnages à travers la psychologie. De ce point de vue, je suis très marquée par la grande école du roman noir américain, le béhaviorisme, c'est-à-dire retranscrire les gens à travers leurs gestes, leurs actions, plus que leurs pensées. Il y a, chez les grands auteurs, une méfiance profonde du récit psychologique traditionnel type XIX<sup>e</sup> siècle et de son caractère fabriqué, surfait, et très peu proche du réel. Dans ce cadre, la recherche du mot lourd qui va porter les sensations me paraît très importante. D'où l'importance de la cuisine. Et dans tous mes romans, il y a des moments repas, des moments cuisine. C'est aussi quelque chose dont je ne me suis pas aperçue en le faisant. La cuisine correspond en effet à des moments de séduction, incontestablement, et à des moments d'arrêt. Daquin, mon personnage, est un excellent cuisinier. Il aime faire la cuisine et particulièrement dans des moments de pause, pour souffler. En cela, il ne me ressemble pas du tout, puisque je suis totalement incapable de faire la cuisine. Dans *Kop*, Daquin offre un repas à une femme dont par ailleurs il se méfie beaucoup. Il a avec elle un rapport de séduction, mais dont on sait qu'il n'ira pas jusqu'au bout. C'est plutôt un rapport de facilitation, puisqu'il a trop de méfiance envers elle et c'est l'ancienne maîtresse d'un policier qui vient d'être tué et auquel il était très attaché. Au moment où j'écrivais

ce roman, j'avais la chance d'avoir à côté de chez moi un des plus grands cuisiniers de Paris alors qu'il n'était pas encore connu : Éric Frechon. On allait manger chez lui une fois par semaine et c'était un bonheur renouvelé à chaque fois. Je suis allée le trouver pour mon roman, en lui présentant les personnages, la scène, le contexte. La semaine suivante, il a élaboré le menu que j'ai relaté dans *Kop*.

**L. B. :** Il y a aussi une recette de pâtes au beurre plus loin dans le récit. En lisant ce passage, je me suis demandé ce que cachait cette recette. Quelle est son histoire ?

**Dominique Manotti :** J'étais à Venise. Nous dînions chez Cipriani et il y avait très peu de monde. Nous avons discuté avec lui et il nous disait : « Quand je vais dans un restaurant que je ne connais pas, je demande des pâtes au beurre. Si le restaurateur me prend par le mépris, je m'en vais avant de manger. S'il me fait d'excellentes pâtes au beurre, alors je sais que je suis dans un grand restaurant ! » Nous lui avons donc demandé quelle était sa recette à lui. Et la recette des pâtes au beurre qui figure dans *Kop* est donc celle de Cipriani. Les pâtes au beurre apparaissent alors comme un summum de raffinement. D'ailleurs, la très grande littérature est la littérature de l'extrême sobriété. Il y a des temps de pause dans la cuisine, où le moment de la grande cuisine est celui de la sobriété. On ne mange pas des pâtes au beurre tous les jours, mais il y a des moments de grand bonheur à manger des pâtes au beurre.

**L. B. :** En même temps, le fait que ce plat arrive à un moment précis dans l'histoire en dit beaucoup plus sur l'état d'esprit du commissaire Daquin qu'une étude psychologique.

**Dominique Manotti :** Absolument, c'est à travers cela que l'on saisit les personnages. Plutôt qu'une longue digression sur ce qu'il pense à ce moment-là, on décrit ce qu'il fait. Et pour tous ceux qui ont mangé des pâtes au beurre, il y a une communauté profonde. On sait à qui on a affaire.

**L. B. :** Est-ce que c'est cet univers de sensations, d'émotions, qui vous a amené, Thierry Moyne, à vous intéresser au roman noir et au lien

qu'il entretient avec la gastronomie ?

**Thierry Moyné :** La première fois que j'ai travaillé autour du roman noir et de la cuisine, c'était il y a huit ans à l'occasion d'un festival auquel était d'ailleurs invité Cesare Battisti. J'avais organisé un repas à thème et j'avais lu des livres de série noire pour le préparer. Dans la lecture, je me suis rendu compte du côté sensitif de cette littérature. Comme en cuisine, il y a des moments où l'on se laisse porter. C'est le côté sensitif qui m'a porté vers cette littérature. Ce festival était l'occasion de revenir dans cet univers, avec plus d'expérience et de lectures. Comme en littérature, avoir un restaurant permet de maîtriser tous les éléments : la cuisine, mais aussi la salle, le service, le décor, l'environnement. Alors que les auteurs utilisent la cuisine pour retranscrire un univers, là c'était l'inverse. L'envie peut naître au travers de lectures. Quelqu'un me disait hier qu'il aimerait pouvoir garder son assiette. Et ce qui me plaît dans la cuisine aussi, c'est le côté très éphémère. C'est un métier magique pour cela : on passe un moment fabuleux, et le lendemain on recommence.

**Cesare Battisti :** Arrivez-vous à refaire le même plat ? Je suppose que non...

**Thierry Moyné :** Non. On reproduit quelque chose, mais on n'est plus dans le même instant. Ce n'est jamais totalement la même chose.

**L. B. :** Cesare Battisti, vous avez, dans un de vos romans, un personnage qui dit manger sans intérêt, pour se nourrir. Vous êtes-vous exprimé à travers ce personnage ? Quel rapport avez-vous avec la nourriture ? Est-ce aussi un moyen pour vous de travailler sur l'identité ?

**Cesare Battisti :** Moi j'aime bien manger mais accompagné. C'est pour moi un moment de convivialité, manger tout seul ne m'intéresse pas du tout. Je mange pour vivre, je ne vis pas pour manger. Pourtant j'aime préparer la cuisine.

**Alain Raybaud :** C'est extrêmement intéressant car dans *Le Livre de cuisine de la série noire*, il y a une recette de Cesare qui n'est pas

italienne mais mexicaine. On retrouve chez lui cette priorité accordée au Mexique.

**L. B. :** Cesare Battisti, la cuisine apparaît quand même souvent dans vos romans ! On a un cuisinier qui est aussi un kidnappeur et qui enlève le ministre de l'Intérieur français accro à la salade folle. On peut difficilement dire que la nourriture est absente de vos romans...

**Cesare Battisti :** Les ministres mangent beaucoup vous savez ! Et une salade folle est toujours plus sage qu'un ministre ! La cuisine est pour moi un moment de relaxation. Je croyais pouvoir m'en passer dans l'écriture mais, apparemment, ça ne me réussit pas trop. En Italie, je n'ai jamais fait la cuisine. J'ai de vifs souvenirs de ce que faisaient ma mère et mon père. Loin de chez moi, la cuisine était une façon de me rapprocher de ma famille, de mes parents. Je faisais les pâtes et la sauce exactement de la même manière que ma mère il y a trente ans. Je voulais retrouver ces saveurs qu'évidemment je n'ai jamais retrouvées. On dit toujours qu'on recherche le goût de la mère, que la soupe de maman est la meilleure. Je me suis toujours moqué de cela et pourtant chaque fois que je fais la cuisine, je cherche à reproduire ces goûts et ces odeurs. Pour survivre, j'ai fait de la plonge, j'ai été cuisinier, j'ai même eu des restaurants au Mexique et en France. Mais je ne suis pas un vrai cuisinier, car c'est une chose de faire la cuisine pour ses amis, c'en est une autre de la faire pour cinquante personnes. Les jeux de mémoire dans la cuisine, c'est très important. Cela me rapproche sans doute de l'Italie, de chez moi ou des choses que j'aime, qui pour moi sont devenues injoignables. Les odeurs sont très importantes pour moi. Je me promène souvent dans les marchés maghrébins pour sentir les odeurs de la menthe, du basilic, de toutes ces épices qui sont de chez moi. Cela sans doute parce que je suis éloigné de mon pays et du Mexique que je considère d'ailleurs comme mon premier pays. Ce n'est pas par hasard si l'on trouve des recettes mexicaines dans mes romans. La cuisine est la seule chose qui me permet de ne plus penser à écrire, pour laquelle j'éteins mon ordinateur. Je fais les plats les plus compli-

qués possibles qui demandent de la concentration. Au bout d'une heure et demie, je peux émerger, parler à mes enfants et à ma compagne. Il faut que je fasse des choses manuelles pour me relaxer. Quand je suis chez quelqu'un d'autre et que je ne peux pas faire la cuisine, je commence à nettoyer partout. Il faut que je bouge, que je touche, que je fasse des choses physiques. C'est sans doute dû à mes origines paysannes. Tout ce qui ne se touche pas ne fait pas partie de la vie ordinaire. Je ne suis pas sportif, je ne peux pas courir, donc je fais la cuisine. Parfois je ne mange même pas les plats que je prépare. Quand je suis à Paris chez moi, c'est devenu un rite que de cuisiner au moins quatre soirs par semaine. Comme la cuisine est ce qui me permet de sortir de la fiction, j'essaie de l'utiliser le moins possible dans mes romans. Mais apparemment, je n'y arrive pas.

**L. B. :** J'ai un autre exemple. Dans *Jamais plus sans fusil*, il y a une relation à la fois très tendre et conflictuelle entre le psychiatre et sa gouvernante qui se polarise sur les plats qu'elle lui cuisine et qu'il finit par jeter systématiquement pour manger des tas de cochonneries. Et cela rythme régulièrement le récit.

**Cesare Battisti :** Là c'est une faiblesse. Je me suis pris pour un vrai grand écrivain et je pensais pouvoir tout maîtriser. Ce qui m'a le plus amusé, c'est le conflit entre cette gouvernante, excellente cuisinière, et ce psychiatre qui mange n'importe quoi. Mais là, je me suis laissé un peu aller et je ne m'y risquerai pas une autre fois.

**L. B. :** Dernière chose qui est de l'ordre du lapsus. Le fusil est un outil qui sert à aiguiser les couteaux...

**Cesare Battisti :** J'adore les couteaux de cuisine, j'en ai plusieurs. En ce moment, j'habite à Thiers, la ville de la coutellerie. Et j'ai une belle pierre pour aiguiser les couteaux, pierre que les paysans utilisaient autrefois pour la faux. J'ai appris à m'en servir en regardant mon père l'utiliser à la campagne quand j'étais petit. Il y a quelque temps, mon frère est venu me voir et m'a dit que maintenant, la pierre n'est plus de la même couleur et la lame n'a plus besoin d'être humidifiée. Mais je continue à l'utiliser ; cela me rapproche

de mon passé, de mon enfance. Les repas du dimanche étaient de vraies fêtes.

**Dominique Manotti :** Dans mon dernier roman, il y a le personnage de cette jeune flic, Nora, qui est en rupture radicale avec sa famille. Et ce n'est pas du tout conscient, mais elle est anorexique. Le personnage m'est venu comme cela, ça c'est imposé à moi. Je n'avais pas du tout perçu le rapport que cela avait avec les origines, la mémoire, puisque son anorexie est le signe d'une rupture familiale. D'ailleurs, s'il y a des suites, elle ne pourra plus jamais manger de ragoût de mouton.

**L. B. :** La scène première pour elle, qui lui permet de se constituer en tant que femme, est une scène violente de rupture : elle jette au visage de son père le ragoût de mouton. Pour ensuite fuir et ne plus revenir.

Didier Daeninckx, avez-vous pris conscience de l'importance de la nourriture dans vos romans ?

**Didier Daeninckx :** Il y a une image pour moi, celle d'un certain type de romans : les façades des restaurants vides des tableaux de Hopper, la non-cuisine. Caractériser une époque, des personnages, des villes parce que ces endroits ont disparu. Cela donne une idée de déshumanisation. Surtout dans les premiers romans, il y a beaucoup d'endroits extrêmement glauques, laissés à l'abandon. Dans d'autres romans, la convivialité des repas a disparu. Par exemple, la guerre de 14 avec les roulantes où les gens sont collectivement déshumanisés. J'ai écrit sur l'armée en Algérie. La guerre et le repas sont totalement antinomiques. Les repas dont on parle sont des repas de paix. Il y a enfin d'autres genres de repas dans le roman policier. Dans Maigret par exemple, on retrouve des termes comme « tu vas te mettre à table », « tu vas cracher le morceau », « tu vas déguster »... Quand le type passe aux aveux, Maigret fait monter des sandwiches au beurre et de la bière. Tous les personnages du roman se réunissent en huis clos autour d'un repas, et là, Judas se dévoile. Dans les films de Chabrol, le repas est d'une importance capitale, l'intrigue se noue autour du terroir. Et il y a une phrase écrasante pour tous les auteurs de romans

policiers, c'est quand Sherlock Holmes dit à son acolyte : « Alimentaire mon cher Watson » !

**Alain Raybaud :** Je souscris à ce que dit Didier, d'autant plus que c'est un auteur et quelqu'un que j'aime bien. Quand j'ai travaillé sur mon livre sur la cuisine dans la série noire, j'ai fait pour lui le contraire de ce que j'ai fait pour les autres. Les autres, je les ai lus comme ça et je regardais s'il y avait quelque chose en rapport avec la cuisine. Pour lui, j'ai relu tous ses livres de série noire en cherchant s'il y avait quelque chose. Ce n'est pas qu'il n'y ait rien, mais c'est l'absence, et il est difficile d'en faire un plat !

Pareillement pour R. Chandler, j'ai fait des recherches terribles et je n'ai trouvé chez lui qu'une seule référence à la cuisine : c'est quand il définit ce qu'est un pâté à la française et dit que c'est simplement du « hachis en faux-col ».

**L. B. :** Alain Raybaud, quand vous rédigez des recettes, on a l'impression qu'elles n'ont pas été écrites comme des modes d'emploi mais comme de véritables moments de littérature. L'avez-vous ressenti comme cela lorsque vous les avez écrites ?

**Alain Raybaud :** Il y a une contradiction à laquelle je me suis heurté. Les livres de cuisine racontent une histoire pleine de sensibilité, de rapidité, d'assonances et de dissonances, mais de manière abominable. Il n'y a rien de plus triste comme écriture que le découpage obligé de la liste des ingrédients. J'ai donc essayé de rendre légère la description d'un moment culinaire. Ce serait, pour un cuisinier, comme s'il n'y avait que de la liaison à la farine. Or, toute une école de cuisine s'est construite en supprimant la liaison à la farine ! J'ai donc essayé de supprimer la lourdeur obligatoire de l'écriture de recettes.

Pour lier la gastronomie à la question de l'ailleurs, il est intéressant de comparer le Marseille de César et Fanny et celui de Jean-Claude Izzo. César, tel qu'il est, est un hôtelier du Front national, il en a toutes les réflexions. D'ailleurs, l'un des grands cuisiniers marseillais, issu de la tradition de Pagnol et encore plus de Mauras, M. Brunque, tient un restaurant basé sur un principe terrible qui est celui de l'obligation absolue, de l'obéissance totale au maître.

Pendant quarante ans, il a toujours fait le même menu que l'on était obligé de manger comme si on allait à la messe. Ses clients venaient communier avec la cuisine marseillaise et, se prenant pour Dieu, il leur donnait l'hostie et exigeait le silence pendant le repas. De tous les restaurants où je suis allé, le sien était de loin le plus silencieux. En revanche, Izzo a une mémoire charnelle de Marseille, ancrée dans les racines, dans l'identité. Ce n'est pas une mémoire fondée sur la nostalgie d'un Marseille perdu, mais au contraire sur ce qu'on peut garder, ce qui est une morale actuelle. Dans son *Marseille gastronomique*, en même temps que Honorine, Céleste, la bouillabaisse, il y a des pizzas italiennes, des restaurants grecs... J'avais résumé cela dans une formule qui reflète une position à la fois ancrée et vagabonde : « Quand on mange, on mange à la fois, encore et toujours, sa mère et le monde. »

**Thierry Moyne :** Dans les livres de cuisine, il y a en effet un procédé à respecter. Mais la cuisine est avant tout une sensibilité. Avant, les gens faisaient la cuisine comme ils le sentaient. Quand on lit le livre d'Alain Raybaud, il y a un côté épuré et ouvert ; il n'y a pas le poids de la technique. En cuisine, il faut se faire plaisir. Comme Cesare, la cuisine constitue pour moi un moment où plus rien n'existe, où je me perds. Je prends beaucoup de plaisir à cuisiner pour moi seul, mais ce sont des plats très simples. Ce qu'on a oublié dans la restauration, c'est que les gens ne viennent pas pour la recette mais pour la convivialité, le partage du repas.

**Dominique Manotti :** Il y aurait certainement à faire un historique de la façon dont les recettes ont été rédigées. Je pense que ça a dû beaucoup évoluer. Je me souviens avoir utilisé un livre de famille, *Les Cahiers d'Anna*, et en particulier une recette de ragoût d'oie qui se terminait par « et puis on cuit un certain temps ». Mais c'est très angoissant pour l'amateur !

**Alain Raybaud :** C'est angoissant, mais en même temps ça ouvre un espace de liberté. Par exemple, si on lit le grand et le petit dictionnaire de cuisine de Dumas, on retrouve une manière d'écrire contrairement à l'opposé des livres de recettes actuels. Aujourd'hui, les livres de cuisine sont conçus comme des livres de maîtrise qui

mettent le lecteur dans une position absolue de soumission. Or, je suis persuadé qu'on ne cuisine pas dans la soumission.

**Cesare Battisti :** La dernière fois que j'ai vu ma mère, j'ai préparé la cuisine avec un livre de recettes. Elle était très étonnée et elle n'avait jamais pensé qu'on pût faire la cuisine de cette façon. La cuisson des pâtes, par exemple, ne peut se programmer à la minute près, il faut goûter. Ce n'est pas si facile de faire des pâtes au beurre. Plus les plats sont simples, plus ils sont difficiles à faire...

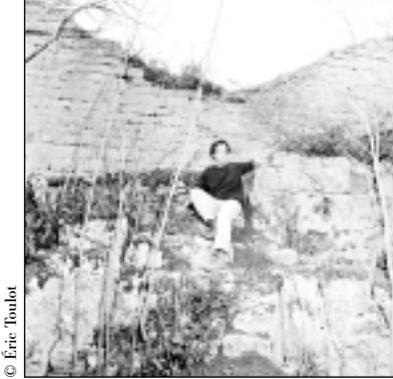
## LES « JEUDIS DE POÉSIE »

**L**ES « JEUDIS DE POÉSIE » sont nés en 1994, dans le cadre accueillant et éclectique de l'Université ouverte de Besançon. Ils avaient pourtant déjà connu une formulation embryonnaire quelques années auparavant : à l'initiative de Jacques Moulin, et sous l'égide de Michel Woronoff, des réunions informelles s'étaient d'abord tenues – ainsi que ce dernier se plaisait à le rappeler – dans son bureau mansardé de président de l'Université ouverte, au quatrième étage du bâtiment Granvelle. On y avait parlé entre autres d'Armand Robin, d'Yves Bonnefoy. Avec la candeur des débuts, on en avait même informé Yves Bonnefoy, lequel avait gentiment répondu : sa carte est datée du 16 mai 1988... Cette idée de rencontres consacrées à la poésie contemporaine a donc ensuite mis six années avant de se concrétiser.

1994-2004 : dix années de rencontres avec des poètes, soixante-dix jeudis et autant de poètes invités. Soixante-dix jeudis (peut-être soixante-sept, le doute reste permis), dont il est sûr que deux furent par la force des choses un vendredi !

Des pleins succès aux rendez-vous manqués, des salles bondées au degré zéro de l'assistance, on aura mesuré que, si la poésie n'est pas une valeur stable, elle peut grandir à force de persévérance. Grâce au soutien et à la coordination du Centre régional du livre, les « Jeudis de poésie » ont pu dès 1999 diffuser leur plaquette d'information, accueillir un peu mieux les auteurs, collaborer avec la médiathèque Pierre Bayle et les deux librairies bisontines, les Sandales d'Empédocle et Camponovo.

*Bertrand Degott.*



© Éric Toulot

Au cours de l'année universitaire 2003/2004, les « Jeudis de poésie » ont accueilli, entre autres poètes invités, Judith Chavanne. C'était le jeudi 8 janvier 2004, de 18 heures à 19 h 30, au restaurant universitaire *Mégevand*. En écho à cette rencontre, *Verrières* propose une présentation de la poétesse par Bertrand Degott, ainsi qu'un poème inédit offert par Judith Chavanne.

Pour les dix ans des « Jeudis de poésie », à la demande de Jacques Moulin et de Bertrand Degott, Jean-Claude Tardif a écrit un poème inspiré de sa venue à Besançon, le jeudi 19 décembre 2002, qu'il offre aux lecteurs de *Verrières*.

Née en 1967, Judith Chavanne vit et enseigne les lettres en Ile-de-France. Elle a publié trois recueils de poèmes : *Entre le Silence et l'Arbre* (Gallimard, 1996), *La Douce Aumône* (éditions Empreintes, 2002) et *Le Don de solitude*, qui est paru en automne 2003 aux éditions de l'Arrière-pays. Judith Chavanne collabore également à plusieurs revues (*La Sape*, *Le Nouveau Recueil*, *Scherzo*, *Arpa*, *Sorgue*, *Rehauts...*). Sous forme d'articles ou de préfaces, elle a publié enfin de nombreuses critiques sur des poètes : Philippe Jaccottet, Pierre Dhainaut, Pierre Voélin, etc.

« On entre dans un poème de Judith Chavanne comme dans un milieu nouveau, comme dans l'eau d'un lac : on y perd d'abord pied, car la mesure des vers y est plus longue, leur rythme plus subtil que celui de nos respirations ordinaires. Et puis on est porté. » (Jean-Pierre Lemaire.)

## JUDITH CHAVANNE,

Bertrand Degott

Du recueil de 1997, *Entre le Silence et l'Arbre* [SA] au tout récent *Le Don de solitude* [DS], j'ai essayé de trouver un fil, cherché des ponts. Peut-être qu'est poète celui – celle qui fait l'expérience d'un monde partagé. C'est sur l'ambiguïté du mot *partage* que joue le premier poème du premier recueil, lorsqu'il nous a fait monter jusqu'à un sommet qui est sans doute aussi une limite :

Le dessin de crête entre ciel et neige  
 et de givre bleu, sera le partage  
 notre aune spirituelle  
 à la toute lisière. (SA 11)

Être au monde, pour le poète, n'est possible que « dans l'entre-deux » (DS 32), « entre ciel et neige », entre le ciel qu'elle n'habite plus et la terre qui ne lui est « décidément pas très familière » (SA 12), « entre le silence et l'arbre » (titre du 1<sup>er</sup> recueil). Mais *partage* inclut aussi l'autre, ce qui lui permet d'écrire « *notre aune spirituelle* ».

Celle qui dit « ma part humaine » (SA 13) s'éprouve à la fois partagée en elle-même et en partie séparée de ce monde, exilée, différente. Sentiment tout à la fois léger – puisqu'il permet tous les mouvements ascensionnels auxquels le poète nous invite, et toutes les évasions par l'imagination – mais aussi grave, inquiet :

entre elle [la terre] qui se perpétue et moi qui erre, il y a la différence de l'aimant à celui qui gravite, du calme au rythme sporadique et inquiet. (SA 12)

C'est là un premier sens du mot *partage*, c'est le sens qui fend, coupe, délie, sépare, creuse la faille, ouvre la porte. Mais il en existe un second, qui s'impose dialectiquement. En effet, nous avons ce monde « en partage » (titre de la 1<sup>re</sup> partie), c'est-à-dire que nous ne sommes

pas seul à y « avoir part » (titre de la 5<sup>e</sup> partie), nous le partageons avec d'autres. De là, dans les premiers poèmes, l'usage d'un *nous* fréquent mais instable, (son référent varie entre le « nous deux » du couple et l'indéfini *on*) et donc assez accueillant pour que le lecteur s'y sente admis. C'est le sens qui relie, raccommode, qui comble la faille et ferme la porte, le sens qui permet de postuler une « conciliation du temps et de l'espace » (titre de la 2<sup>e</sup> partie).

Puisque le monde lui échoit en partage, « parce qu'il en est l'hôte » (DS 14), le poète se demande comment l'habiter. La parole poétique enclôt alors dans une même vanité l'explication orphique de la terre et les promesses de la religion. La seule attente qui vaille est l'expérience de l'unité, ce que les mystiques appellent l'illumination :

J'attends le moment où sans avoir plus de fondements  
le cœur et le monde s'éclairent ;  
j'attends une lumière qui ne soit pas une éternité lointaine,  
mais un passage qui coïncide avec celui du temps. (SA 22)

De là, peut-être, cette attention permanente à la lumière, celle du soleil, et l'on pourrait dire que la poésie de Judith Chavanne est une poésie du jour, mais du jour vécu jusqu'à la pénombre, tant lui importe aussi de « sav[oir] entendre » (DS 12), de laisser « rev[enir] l'oreille » (SA 46), et de retrouver le monde à l'intérieur.

En attendant l'illumination, plus concrètement, comme il s'agit d'habiter ce monde et qu'on ne peut tout de même pas passer son temps en esquives et en lévitations, autant aller à l'essentiel : c'est l'arbre, et c'est l'oiseau, l'oiseau qui lie au ciel, l'arbre qui retient à la terre. Et puis, il y a la « vie de la chair » (SA 13), le couple, les enfants : « la douce aumône » (titre du second recueil) ? Alors que le premier recueil pourrait s'immobiliser sur l'image d'un couple « ensemble spectateurs du ciel » (SA 101), il est question finalement d'un homme seul, qui marche en direction du soleil couchant, qui monte puis redescend. Faut-il y voir une allégorie de la vie humaine ? *Le Don de solitude*, en tout cas le confirme, « l'autre c'est toujours un éphémère » (DS 21).

Et pourtant, il faut partager le monde. Écrire, ce pourrait être alors chercher « bordure, lisière » ou crête, le trait qui sauve :

La masse des montagnes est sauvée à la crête,  
d'un seul trait qui enlève le corps de roche à son poids,  
et à ses piétinements ;  
d'un trait qui départage et nomme sans hésitation  
la terre et le ciel... (SA 24)

La coupure est si radicale entre le langage et le monde, le partage si profond entre ce qu'est le langage — parole aléatoire et de convention — et ce qu'il pourrait être — parole pour ainsi dire biblique —, qu'une tentation de la poésie est le silence. *Entre le silence et l'arbre* s'achève sur l'événement pur, ce parcours suivant le soleil jusqu'à sa chute, qui serait en lui-même création, et par conséquent — ce sont les derniers mots du recueil — « sans qu'il soit besoin de rien écrire » (SA 102). L'alibi que se donne le poète pour parler est-il que le monde n'existe — comme dans la Genèse — qu'une fois qu'il est nommé ? La réponse de Judith Chavanne est toujours simple et lucide : ça n'est qu'un alibi justement, une manière que nous avons d'être au monde, en fait « c'est nous, peu à peu, qui sortons de l'anonymat » (DS 27). Mais *Le Don de solitude* est peuplé de livres, de lettres, de lecteurs et d'écrivains, le poète et ses proches immergés dans une parole qui « les déborde » (DS 49). Et cependant, le poète n'est riche d'aucune vérité à transmettre, il ne peut que faire passer une pauvreté essentielle :

Elle, qui écrit, et se croyait évanescence, invisible,  
elle transmet ce qu'elle ne possède pas, qui lui manque,  
dans la passation, comme une lampe, soudain elle luit. (DS 44)

On voit alors ce que Judith Chavanne doit à Philippe Jaccottet pour qui « l'effacement [est sa] façon de resplendir » (« Que la fin nous illumine », *L'Ignorant*), et aussi comment elle se démarque de lui, peut-être parce qu'elle est une femme, par cette attention accordée à la parole et au partage.

Le « partage/notre aune spirituelle », sans doute faut-il également donner tout son sens à cet adjectif : la poésie de Judith Chavanne

(toute poésie peut-être) rend compte d'une démarche spirituelle, sa poésie est témoignage. « *Wozu Dichter in dürftiger Zeit ?* », demandait Hölderlin (*Brot und Wein*), à quoi bon des poètes en temps de manque et dans l'éloignement des dieux ? C'est en disant le dénuement, en laissant pressentir quelle plénitude pourrait être la vie et ce que pourrait être le langage si nous veillions à ne pas le dégrader en bavardage, que le poète est poète et que la poésie transmet cette « mémoire de l'un » dont parle Yves Bonnefoy.

**Bertrand Degott** est enseignant à l'université de Franche-Comté ; il a publié plusieurs recueils de poèmes, dont *Éboulements et Taillis* (Gallimard, 1996), *Le Vent dans la brèche* (Gallimard, 1998).



## PRÉSENTATION DE TROIS RECUEILS

Judith Chavanne

### *Entre le silence et l'arbre*

Ce recueil est marqué par le souci de « prendre part », et suffisamment, au monde. Préoccupation classique de celui qui écrit de la poésie finalement (« Nous ne sommes pas au monde », n'est-ce pas, écrivait Rimbaud). Cette recherche de participation pourrait, selon une perspective inverse, être considérée comme quête d'intégration. De fait, l'espace est au cœur des images qui structurent les poèmes de ce recueil ; espace informe ou au contraire accueillant, selon que l'anime ou non un centre : fleur, arbre, oiseau. Simultanément, j'étais en quête du calme, qui ouvre l'espace précisément : l'espace intérieur et par contrecoup l'espace extérieur.

À l'époque, je vivais en ville, ou plutôt en milieu urbain ; une ville a peut-être une âme, pas une banlieue. Je faisais donc l'expérience d'un espace informe, qui non seulement n'intègre pas l'être mais le désintègre. C'est pourquoi je me raccrochais si fortement, y compris dans mes poèmes, au moindre arbre et à l'enracinement qu'il pouvait offrir.

### *La Douce Aumône*

Il s'agit du recueil dont la constitution s'est étendue sur la plus longue période ; pour cette raison peut-être est-il plus divers ? J'ai voulu du moins, restituer dans sa composition un parcours qui va, disons, de la crispation au calme de la contemplation et de certaine acceptation à laquelle rien qu'un ébruitement des feuilles a pu servir de guide, du moins de signe. De la perte peut-être, perte de l'enfance notamment et de la confiance dont elle est assortie, à la restauration d'une sérénité sans doute précaire et à renouveler, mais possible.

Il se trouve que l'écriture de plusieurs de ces poèmes a coïncidé avec le moment où il a fallu quitter « le » lieu de mon enfance, la maison ayant appartenu à mes grands-parents. Moment aussi où j'ai emmé-



Tous droits réservés

nagé dans un nouveau lieu de résidence, quittant la ville, son bruit et son anarchie architecturale.

J'ai voulu distinguer quelques réalités en lesquelles pouvaient se concentrer, à un haut degré, vigueur et vitalité d'où peuvent naître la ferveur et, encore une fois, la confiance : la rose, les fruits, la main, en particulier la main d'enfant, les couleurs... Ces points d'incandescences que sont une rose, un fruit dans le feuillage une couleur, maintenant, reprenant une phrase de Daniel Sibony que j'ai lue depuis, je pourrais les considérer comme des manifestations de la bonté si, avec cet auteur, on peut définir la bonté comme un moment «d'intensité pure», comme ce qui survient au bon moment, et c'est là le sens, en partie, du titre du recueil.

### *Le Don de solitude*

Le terme qui a aimanté l'écriture de ces nouveaux poèmes n'est sans doute pas tant celui de solitude, mais celui de lien, car j'ai voulu distinguer deux solitudes : celle que l'on n'assume pas et que l'on subit, qui peut être considérée comme une mutilation, dans laquelle on éprouve un sentiment de séparation redoutable, et celle, solitude heureuse, qui se confond avec une plénitude, tant elle nous met en relation avec autrui, le monde et avec nous-mêmes. Cette solitude est la condition de la relation.

Plus qu'en un autre recueil, les poèmes contenus dans celui-ci auraient pu être dédicacés car beaucoup sont nés de la pensée de tel ou tel. J'ai parfois indiqué le fait, quand il s'agissait surtout d'artistes tel Van Gogh, ou Vermeer, ou quand il m'est arrivé d'emprunter à quelqu'un quasiment une de ses phrases. Plus souvent je me suis tue, soit qu'au poème j'ai pu trouver diverses origines, soit, sans doute, en raison d'une pudeur peut-être finalement peu nécessaire.

Un homme part,  
il emporte avec lui plus que sa propre mémoire,  
il se détourne,  
crée dans son dos un carrefour, et va devant  
sur la crête où le soleil est blanc.  
Jusqu'en bas, au hameau, il y en a un reflet  
dans les grands yeux de l'enfant  
où viennent se réfugier les nouvelles images :  
le dessin des routes,  
la silhouette du marcheur dans la chaleur tremblante.  
Parfois, labile comme la mémoire,  
on sent ou non selon le vent l'odeur du chèvrefeuille.

*Judith Chavanne*



Tous droits réservés

Jean-Claude Tardif naît à Rennes, en 1963. De 1985 à 1991, il animera « Autres rives », où il publiera des poètes contemporains, et la revue de poésie, *Le Nouveau Marronnier*.

En 1991, il s'installe en Normandie.

Depuis 1997, il organise les rencontres du « Livre à Dire », où il reçoit écrivains et artistes. En 1999, il fonde la revue *A l'Index*.

L'œuvre poétique de Jean-Claude Tardif, publiée à partir de 1990, est déjà abondante ; on citera ses plus récents ouvrages : *De la vie lente*, éd. La Dragonne, 1999 ; *Nuitamment*, éd. Cadex, 2001 ; *L'Homme de feu*, éd. La Dragonne, 2002.

La poésie de Tardif déborde d'une sensualité où s'exprime, sans fausse pudeur, la montée du désir : *nuitamment/ l'odeur des mots que l'on serre/ dans la bouche/ de l'autre/ avec les nœuds/ du silence*.

Dans ma main le bleu du granit,  
la tienne tient une bille de craie blanche.  
Nous les faisons passer de l'un à l'autre  
tel le jour et la nuit

Le Doubs reflète les courbes de la pierre  
jusqu'à l'essoufflement.  
Derrière l'enfilade des façades  
guette l'ombre de Mallarmé  
rue de l'Ancien Lycée.

Nos pas qui rythment le pavé  
y cherchent avec rage  
l'éclat d'ivoire d'un coup de dé,  
la langue subtile, à battant rompu,  
d'un quartier rouge près de la halle.

*Jean-Claude Tardif*

## LE LIVRE EN FRANCHE-COMTÉ

Étude préalable au Contrat de Progrès  
en faveur du Livre

*Verrières publie ici l'étude sur les réalités socio-économiques du livre en région, qui a été réalisée – à la demande de l'État (D.R.A.C.) et de la Région de Franche-Comté – par le Centre régional du Livre de Franche-Comté, entre décembre 2002 et juin 2003, en vue de la mise en place d'un Contrat professionnel de Progrès en faveur du Livre.*

### PRÉAMBULE

#### ***Un secteur d'activité pluriel et en pleine mutation...***

Le livre concerne *une très grande variété de métiers et d'acteurs* : éditeurs, imprimeurs, graphistes, maquettistes, libraires, bibliothécaires, et également auteurs, etc.

Cependant, même si elle favorise un cloisonnement et une méconnaissance mutuelle des professionnels du livre, cette multiplicité se combine *à travers une grande interdépendance économique entre tous ces acteurs, formant ce qu'il est convenu d'appeler la chaîne du livre*. Cette forte solidarité objective doit pouvoir

se traduire par une solidarité subjectivement portée par ces acteurs du livre.

La composition du *prix public TTC d'un livre* donne une idée de cette « chaîne du livre » où chacun joue un rôle indispensable et permet de mesurer le poids respectif de ces différents acteurs.

Considérons un livre dont le prix public TTC est d'une valeur de 105, 5 (par facilité peu orthodoxe, on pourra imaginer qu'il s'agit de francs, ce qui équivaut à 18, 98 euros, prix moyen d'un livre de texte de 160 pages environ), voici donc comment se décompose ce prix.

Prix public TTC :	105, 5
Dont :	prix public hors taxe (P.P. H.T.) : 100
	TVA (5,5 %) : 5, 5
<i>Le P.P. H.T. se répartit ainsi :</i>	
Auteur (paiement des droits) :	10
Éditeur :	16
Imprimeur et autres professionnels intervenant dans la fabrication (maquette, composition, etc.) :	17
Diffuseur (commercialisation du livre en librairies et bibliothèques) :	11
Distributeur (acheminement physique du livre, facturation) :	11
Libraire (qui a généralement à sa charge les frais de transport) :	35

D'après la *nouvelle loi du 18 juin 2003 sur le Droit de Prêt*, dans le cas des marchés publics passés par des collectivités – et en particulier, des bibliothèques – la remise maximale que le fournisseur (par exemple, le libraire) peut consentir à une bibliothèque est de 9 % du prix public du livre, auquel s'ajoutent les 6 % à reverser à l'organisme de gestion du droit de prêt ; soit un total de 15 % qui vient en déduction de la marge du libraire. Ainsi sur une marge de 35 %, il ne revient dès lors que 20 % au libraire. Dans notre exemple d'un livre d'une valeur de 100 (prix public hors taxe), il faut donc préciser que la valeur de 20 seulement est destinée au libraire. On le constate ainsi aisément :

de nombreux acteurs en interaction interviennent donc dans l'économie d'un livre.

*Quelques précisions sémantiques et relatives au fonctionnement de la chaîne du livre s'imposent pour commencer.*

Tout d'abord, le terme de *diffusion* désigne l'action de commercialisation des livres édités, principalement en librairies et en bibliothèques. Grâce à des visites régulières des points de vente, des commerciaux (représentants, inspecteurs des ventes) assurent la « *mise en place* » des nouveautés, ainsi éventuellement que le réassortiment des livres de fond qui sont susceptibles de « tourner » régulièrement. La mise place d'un nouvel ouvrage consiste à ce qu'il soit

présent au moment de sa parution dans tous les points de vente concernés. Particularité de la diffusion de livres, la mise en place se fait à travers une pratique dite d'*office*. En vertu d'un accord passé entre le diffuseur et le point de vente, ce dernier reçoit systématiquement à l'unité (ou en plusieurs exemplaires) chaque nouveauté, selon une grille d'*office* prédéfinie qui détermine les types d'ouvrages et éventuellement les quantités qui seront reçus d'*office* à parution. Il ne s'agit pas ici de dépôts-ventes, dans la mesure où les nouveautés reçues d'*office* sont facturées au point de vente. Toutefois, ces derniers bénéficient généralement d'une « *faculté de retour* » ; c'est-à-dire que si les ouvrages nouvellement parus n'ont pas été vendus, ils peuvent être retournés à l'éditeur (via le distributeur) qui crédite le point de vente d'un « avoir ». Ces pratiques sont soumises à de nombreuses variations. La diffusion est assurée, soit par l'éditeur lui-même (autodiffusion), soit le plus souvent, par une société spécialisée, qui représente l'éditeur : le diffuseur. Enfin, le terme de *distribution* désigne l'action qui suit la diffusion. Il s'agit d'assurer

l'acheminement physique des livres commandés par les points de vente, depuis le lieu de stockage des ouvrages gérés par le distributeur jusqu'au point de vente concerné ; le distributeur passe par la poste, des transporteurs ou encore des coursiers ; généralement, le coût du transport est en totalité (ou partiellement) assumé par les libraires. Le distributeur assure enfin la facturation et le suivi comptable des ventes des livres, pour le compte de l'éditeur. La distribution peut être réalisée par l'éditeur (autodistribution) ou, le plus souvent, par une société de distribution, qui peut être liée à un grand éditeur ou à un diffuseur. En Franche-Comté, il existe une société de diffusion et distribution de livres : la Maison du livre de Franche-Comté, qui couvre la région et les régions limitrophes du Grand Est. Elle est prestataire principalement d'éditeurs franc-comtois et aussi bourguignons et suisses. Moyennant quelques accords de sous-traitance passés avec d'autres sociétés, la M.L.F.C. distribue certains ouvrages dans la région parisienne, notamment. Un autre constat s'impose également : le livre est un

secteur professionnel en plein changement, du point de vue de la professionnalisation de ses acteurs.

Ainsi, l'édition et l'imprimerie sont des métiers anciens, mais qui ont connu des mutations technologiques et économiques considérables (offset, PAO), et sont encore confrontés aujourd'hui à des changements importants (chaîne numérique), en sorte que le livre devient presque un secteur neuf.

De même, les conditions de la diffusion et de la distribution des livres ont considérablement changé et les éditeurs sont désormais face à une nouvelle donne concernant la commercialisation de leurs ouvrages.

Enfin, la librairie subit des transformations économiques, culturelles importantes qui viennent bouleverser – et d'ailleurs, fragiliser – le mode d'existence de cette activité : L'évolution des relations avec les distributeurs, le développement des chaînes et des grandes surfaces, l'informatisation de la gestion, etc., sont des facteurs de changement décisifs.

***En Franche-Comté, un secteur du livre à la fois traditionnel et renaissant...***

Le livre constitue un secteur

économique et culturel qui est loin d'être négligeable du point de vue du développement régional, et connaît un potentiel de développement très significatif, mais qui reste encore fort méconnu.

Rappelons ici quelques chiffres actualisés, concernant le nombre de professionnels du livre pour la région de Franche-Comté :

- une centaine d'auteurs (littérature et savoirs),
- 30 éditeurs de livres et 10 éditeurs de revue,
- 70 libraires (46 librairies générales et 24 librairies spécialisées),
- enfin, 44 imprimeurs et autres professionnels spécialisés (reliure, photogravure, photo-composition, maquettes, graphisme, etc.), qui ont au moins une petite partie de leur activité liée au livre.

Par ailleurs, si cette branche d'activité est dispersée sur tout le territoire franc-comtois, ce qui résulte d'un essaimage d'initiatives, il n'en demeure pas moins que le livre en Franche-Comté bénéficie d'une cohérence et d'une identité fortes, de par l'histoire. Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, la Franche-Comté a accueilli un nombre important d'imprimeurs-éditeurs qui ont ainsi implanté en région *une*

*tradition forte autour de l'activité du livre.*

De même, du moins en ce qui concerne la librairie, le secteur du livre en Franche-Comté comporte quelques pôles d'excellence ; ainsi est-il utile de rappeler que Besançon est une ville qui, en regard du nombre d'habitants, abrite

un réseau de librairies des plus remarquables en France, aussi bien pour le nombre de magasins que pour la qualité et la diversité de l'offre.

Le livre en Franche-Comté bénéficie d'un potentiel de développement important, mais se trouve aujourd'hui



Tous droits réservés

confronté à différents problèmes de développement : cloisonnement, isolement des acteurs, très nombreuses petites entreprises, professionnalisation à accentuer, mutations technologiques et économiques, aménagement du territoire rural et urbain, etc. Le livre constitue un enjeu non négligeable pour la région.

On sait en effet combien les industries culturelles, et en particulier le livre, sont un vecteur de plus en plus déterminant du rayonnement d'une région et, partant, de son développement. En Franche-Comté, il existe en ce domaine des potentialités intéressantes, mais dont il importe aujourd'hui de favoriser

la réalisation.

La mise en œuvre d'un Contrat de progrès pour le Livre peut constituer un levier pertinent pour ce faire.

### ***La méthodologie de l'étude préalable***

Rappelons, enfin, brièvement quelle a été la démarche suivie pour réaliser cette étude.

Il s'est avant tout agi de réaliser une enquête de terrain, consistant à aller voir les professionnels.

Ainsi, *soixante-dix entretiens ont été réalisés auprès de divers professionnels du livre*, implantés dans la région : 42 libraires, 20 éditeurs et un diffuseur-distributeur, 8 imprimeurs.

Cette approche a été complétée par l'analyse de *données statistiques et documentaires* :

- statistiques socio-économiques de la branche livre en région, en référence avec des données nationales ;
- documents (rapports d'activités, bilans, etc.) émanant de chaque entreprise sollicitée de la région.

Enfin, les résultats de l'étude, tant en ce qui concerne l'état des lieux que les pistes d'actions collectives, ont été restitués aux professionnels du livre de la région, lors de *trois journées*

*interprofessionnelles* qui se sont tenues en juin et début juillet 2003 (à Besançon, Lons-le-Saunier et Belfort).

Les résultats de l'étude ont été validés par les professionnels du livre grâce aux échanges qui ont eu lieu dans le cadre de ces journées interprofessionnelles.

## L'ÉTAT DES LIEUX DU LIVRE EN FRANCHE-COMTÉ

### LES LIBRAIRIES :

Une précision lexicale : nous usons ici du terme de « librairie » dans une acception large. En effet, si conventionnellement, il est convenu d'appeler « librairie » un commerce qui réalise au moins 50 % de son chiffre d'affaires par la vente de livres, nous avons ici retenu la définition suivante : est nommée librairie tout point de vente faisant commerce de livres (neufs ou d'occasion), quelle que soit la part de chiffre d'affaires réalisée ; ainsi sont pris en compte les maisons de la presse, les commerces multiproduits (papeterie, cadeaux, travaux manuels, jouets, carterie, etc.), et ce, afin d'appréhender dans sa globalité la réalité économique du commerce du livre en Franche-Comté – région rurale où les points de vente du livre sont diversifiés, les librairies *stricto sensu* se trouvant généralement concentrées dans les villes grandes ou moyennes.

À titre de repère, on considère **au plan national** les données suivantes :

- au total : environ 20 000 points de vente de livres
- librairies (+ 50 % du C.A. en livres) : 2 500
- les « bonnes librairies » : 500
- les meilleures librairies dites de « 1<sup>er</sup> niveau » : 250
- hypermarchés : 850
- petits points de vente de proximité : 12 000
- magasins populaires : 230
- rayons livres des supermarchés : 5 000

Enfin, à partir des données liées au C.A. des éditeurs (source SNE 2000),

la répartition des ventes de livres par canaux de distribution s'établit comme suit au plan national (% de C.A.) :

- VPC, clubs : 24,3 %
- librairies (magasins dont 50 % au moins du C.A. est lié au livre) : 20,3 %
- Grandes surfaces non spécialisées : 16,9 %
- Grandes surfaces spécialisées (dont FNAC) : 15,6 %
- Maison de la presse : 9,4 %
- Soldeurs, occasions : 3,0 %
- Courtage (vente à domicile) : 2,8 %
- Grands magasins : 1,4 %
- Autres (Comités d'entreprises, gares, salons) : 6,3 %

***L'activité des librairies  
rencontrées en Franche-Comté***

Sur les 42 librairies enquêtées, 31 (soit 74 %) peuvent être considérées comme de véritables librairies, dans la mesure où elles ont 50 % au moins de leur chiffre d'affaires consacré au commerce de livres ; 8 d'entre elles ne vendent que des livres.

Le chiffre d'affaires « livres » global (C.A. TTC) des librairies enquêtées est important : il s'élève à 22,5 millions euros ; Si l'on ajoute les points de vente non rencontrés, *l'estimation du C.A. est d'un total de 25,5 millions d'euros pour 70 librairies indépendantes.*

***La répartition du C.A. livres (hors grandes surfaces généralistes) par zones géographiques*** peut être estimée comme suit (présentation par ordre décroissant du C.A. par habitant) :

Besançon (Unité urbaine de 134 376 habitants) : 12 101 650 euros (47,54 % du C.A. total région), soit 90 euros / habitant  
Lons-le-Saunier (25 867 habitants) : 1 341 600 (5,27 %), soit 51,9 euros / habitant  
Vesoul (28 810 habitants) :

1 316 950 (5,17 %),  
soit 45,7 euros / habitant  
Territoire de Belfort (92 425 habitants) : 3 253 805 (12,78 %),  
soit 35,2 euros / habitant  
Gray (11 580 habitants) : 368 295 (1,45 %),  
soit 31,8 euros / habitant  
Pays de Montbéliard (113 059 habitants) : 2 679 000 (10,53 %),  
soit 23,7 euros / habitant  
Dole (30 363 habitants) : 714 400 (2,81 %),  
soit 23,5 euros / habitant

Environs de Besançon (Doubs) : 313 100 (1,23 % du C.A. total)  
Pontarlier / Haut Doubs : 2 027 570 (7,97 %)  
Le restant de la Haute-Saône : 606 400 (2,38 %)  
Le restant du Jura : 730 281 (2,87 %)

Si l'on considère le ratio C.A./habitant pour les unités urbaines, on constate que Besançon développe un volume d'activité très nettement supérieur ; ensuite, Lons-le-Saunier connaît un dynamisme commercial incontestable, suivi de Vesoul. Si l'on admet que ce ratio traduit non seulement la proportion de grands lecteurs, mais également l'attractivité des librairies, il est possible de conclure que le pays de Montbéliard et Dole connaissent

une faiblesse du tissu de librairies, un potentiel de développement doit donc exister, tandis qu'*a contrario*, Besançon, Lons-le-Saunier et peut-être Vesoul ont développé une dynamique importante, mais sans doute pas encore optimale.

Enfin, si l'on extrapole le chiffre d'affaires livres des grandes surfaces non prises en compte ici (soit d'après les statistiques nationales, environ 50 % du C.A. libraires et autres points de vente de détail), on parvient à une estimation d'un **C.A. total livres de 38 millions d'euros dans la région, tous points de ventes confondus.**

À titre de comparaison, le commerce total du livre, en France, est évalué à 4,2 milliards d'euros, dont 2,7 Mds d'euros, hors VPC, clubs et comités d'entreprises, courtage, grands magasins, gares et salons.

Si l'on considère qu'avec 1,117 M d'habitants, la Franche-Comté représente 1,9 % de la population française (source INSEE RP 1999), le commerce du livre devrait atteindre proportionnellement environ 50 millions d'euros ; or, notre extrapolation aboutit à une estimation de 38 millions d'euros ; ce déficit paraît pouvoir s'expliquer par le caractère rural de la région,

ainsi que par l'attraction des gros pôles urbains limitrophes (Lyon, Chalons/Saône, Mâcon, Dijon, Mulhouse...). Toutefois, ces données sont à considérer avec beaucoup de précautions, tant il est vrai que l'on ne dispose pas de chiffres très fiables au plan national.

Selon le **nombre de titres référencés dans leur stock**,

les librairies enquêtées se répartissent ainsi :

- 7 librairies (soit 17 %) possèdent au moins 20 000 titres
- 12 librairies (28 %) ont entre 10 000 et 20 000 titres
- 10 librairies (24 %) ont entre 5 000 et 10 000 titres
- 8 librairies (19 %) ont moins de 5 000 titres
- enfin 5 librairies (12 %) ne disposent d'aucune donnée précise sur leur stock.

À titre de **repère**, on considère qu'un magasin de 80 m<sup>2</sup> (vente livres) devrait détenir entre 9 000 et 12 000 titres (avec un nombre d'exemplaires variable), 80 % du C.A. se faisant sur les nouveautés. Une grande librairie de 1 500 m<sup>2</sup> (par exemple, Sauramps à Montpellier) possède 110 000 titres, soit 280 000 livres, provenant de 3 500 fournisseurs différents

(75 % du chiffre se faisant avec une trentaine de principaux distributeurs).

Il est enfin à signaler que, sur les 42 librairies enquêtées, 19 librairies (45 %) ont une gestion informatisée du stock et 23 librairies n'en disposent pas.

Reflet de la disparité des librairies franc-comtoises,

*les superficies consacrées à la vente des livres* sont extrêmement variables : un bon tiers (36 %) des librairies rencontrées possèdent une surface moyenne suffisante de 50 à 100 m<sup>2</sup> ; un autre petit tiers (31 %) est constitué de librairies importantes (plus de 100 m<sup>2</sup>) ; enfin, le dernier tiers concerne des librairies



Tous droits réservés

de petite taille dont la surface de vente, inférieure à 50 m<sup>2</sup>, peut s'avérer insuffisante. Partant, près des deux tiers des libraires estiment disposer d'une superficie suffisante, tandis que 36 % considèrent que leur local est trop petit.

Au cours de leur histoire, une

minorité de librairies (17 %) ont connu un changement d'emplacement, motivées le plus souvent par un projet d'agrandissement. Toutefois, parmi les librairies « sédentaires », 15 (soit 36 % du total) ont effectué des travaux (d'agrandissement ou d'aménagement).

Il s'avère que les librairies les plus dynamiques, dont le chiffre progresse régulièrement, sont celles qui font régulièrement des aménagements et des modifications intérieures, voire qui ont déménagé pour un agrandissement. Le changement est payant en matière de commerce du livre.

### ***Historique des librairies rencontrées***

Les librairies franc-comtoises sont plutôt implantées de longue date.

La moitié des librairies de la région est constituée de maisons anciennes, créées avant 1970.

Pour une part, celles-ci bénéficient donc d'une certaine notoriété et d'une bonne implantation dans le paysage local ; mais là où aucun renouvellement significatif n'a été opéré au fil des ans, cette ancienneté implique un vieillissement de l'entreprise.

*A contrario*, un quart des librairies sont de création relativement récente (au plus, 14 ans).

On signalera enfin que 14 librairies ont fermé au cours de ces dernières années (6 dans le Doubs, dont 4 à Besançon, 6 dans le Jura et 2 dans le Territoire de Belfort).

Quant à *l'ancienneté des responsables de librairie* (gérants, directeurs ou responsables du secteur librairie), il est heureux de constater que plus de la moitié sont en place sur une durée moyenne, allant de 4 à 14 années ; c'est là une garantie à la fois de savoir-faire lié à l'expérience et d'évitement d'une possible usure professionnelle.

Par contre, dans 6 librairies, le responsable envisage un arrêt de son activité ; se pose dès lors le problème de la continuité de la librairie.

Enfin, interrogés sur leurs motivations initiales, les responsables manifestent majoritairement une dynamique personnelle positive ; en effet, 22 d'entre eux mettent en avant une passion, un goût pour les livres.

### ***Le développement des librairies en région : les atouts et les obstacles***

Quels sont donc, du point de vue des responsables, les *atouts* des librairies indépendantes, qui ont pu favoriser leur développement ou du moins leur continuité ?

Certes, les libraires mettent d'abord en avant des paramètres objectifs (45 fois mentionnés),

sur lesquels il n'est guère possible de jouer : localisation de la librairie (bon emplacement, environnement local favorable) (30 mentions), ancienneté et notoriété (7 mentions), qualité des relations avec les institutions locales (éducatives culturelles ou politiques) (4 mentions), ou encore appartenance à un groupe assurant une assise financière (4 mentions).

Toutefois, parmi les atouts repérés, les libraires soulignent fortement des caractéristiques internes, qui dépendent de leur action (en tout, 36 mentions) : professionnalisme et service à la clientèle (22 mentions), pertinence de l'offre à la clientèle (11 mentions), qualité d'accueil de l'espace (3 mentions).

Ainsi, les libraires sont mûs par le fort sentiment qu'ils ont, sous certaines conditions et pour une part non négligeable, les moyens d'agir sur leur développement.

Quels sont maintenant, du point de vue des libraires, les principaux *obstacles* au développement ou à la continuité de leur librairie ? Par contre, très majoritairement, les libraires expriment la conviction qu'ils n'ont que très peu de maîtrise possible sur les facteurs qui viennent entraver,

voire menacer, le développement de leur librairie. Ainsi, des déterminants objectifs sont mentionnés à 57 reprises : forte concurrence rapprochée, en particulier des grandes surfaces (17 mentions), environnement local pas ou peu favorable (population trop limitée de lecteurs, urbanisme, foncier trop cher, proximité d'une grande ville, institutions peu dynamiques, relations difficiles avec les institutions locales, déclin commercial du centre ville (14 mentions), local trop petit, inadapté ou mal situé (9 mentions), insuffisance des fonds propres (d'où problèmes de trésorerie et /ou endettement lourd) (8 mentions), marge trop faible (due à des remises insuffisantes ou à des frais de port trop élevés) (4 mentions), etc.

Par contre, les libraires ne s'attribuent qu'à quatre reprises une responsabilité déterminante dans les difficultés de développement de leur librairie, en soulignant le service inadapté à la clientèle, du fait d'un personnel pas ou peu qualifié, d'un manque de professionnalisme ou de délais de commande mal négociés.

Toutefois, la maîtrise de son développement par

le responsable de la librairie renvoie au degré d'autonomie dont celui-ci bénéficie dans ses prises de décision. Or, **cette autonomie dépend fortement du mode de structuration de la société et de son capital.**

Ainsi, 31 libraires (74 %) bénéficient d'une autonomie réelle ; ils sont la plupart du temps gérant ou responsable de leur propre société : SARL ou société en nom propre ; par contre, 11 libraires (26 %) jouissent d'une autonomie incertaine ou nulle, car ils dépendent d'un propriétaire, directeur ou gérant, dont la logique gestionnaire n'est pas d'abord déterminée par le développement de l'activité de librairie.

Quoi qu'il en soit, les contraintes financières pèsent assez sensiblement sur la gestion par les responsables de leurs librairies ; en effet, les deux tiers des libraires interrogés estiment **ne pas disposer de fonds propres suffisants.**

**La marge de manœuvre financière d'une librairie dépend enfin largement des remises consenties par les éditeurs et les distributeurs.**

Or, se fait jour ici un clivage important entre les « gros libraires urbains » et les « petits points de vente ruraux ». Ces

remises se situent en moyenne entre 38 % et 40 % pour les librairies les plus importantes, et autour de 35 % pour celles qui sont de taille moyenne.

Quant aux petits points de vente, la remise moyenne est de 30 %.

On comprend ici que la faiblesse de la remise entraîne une marge d'exploitation très réduite et une très faible rentabilité de la vente des livres. En regard, on notera que les grandes librairies refusent de travailler à moins de 33 %, voire 34 % de remise.

Il est à noter ensuite que la grande majorité des libraires disent avoir des relations régulières – « bonnes » ou du moins, « correctes » – avec un diffuseur-distributeur régional, la Maison du livre de Franche-Comté (M.L.F.C.) ; toutefois, beaucoup se plaignent de la faiblesse des remises consenties (30 % à 32 %).

Enfin, le développement de la librairie repose largement sur **le professionnalisme du personnel.**

Les librairies interrogées comprennent un **effectif** total de 106,5 ETP (équivalent temps plein), concernant le personnel dédié aux livres. Les deux tiers des responsables estiment avoir un effectif insuffisant. Plus de la moitié des librairies enquêtées sont de petite taille, comportant

moins de deux personnes (ETP) ; un tiers ont un effectif variant de 2 à 4 ETP ; enfin, 14 % seulement disposent au moins de 5 personnes (ETP) pour l'activité livres.

Sur les 42 librairies interrogées, 16 (38 %) n'ont pas de libraires qualifiés ; 15 (36 %) comportent des libraires qui se sont « formés sur le tas » et possèdent ainsi une certaine qualification liée à l'expérience ; enfin, 11 (26 %) seulement disposent de libraires réellement qualifiés. Ce sont bien sûr les librairies comportant un effectif plus important, qui ont le personnel le plus qualifié.

### ***La clientèle : un potentiel de développement***

Malgré leur pessimisme habituel, une bonne majorité de libraires (69 %) estiment avoir encore des possibilités (importantes ou plus limitées) de développement de leur clientèle.

L'étude comparée de l'*aire de chalandise* des libraires, regroupés par pôle urbain, dessine une cartographie significative du territoire franc-comtois, qui révèle très nettement les enjeux d'aménagement du territoire. En effet, des disparités importantes se font jour, tant dans l'implantation des librairies que dans leur attractivité.

- En premier lieu, *Besançon* possède une aire de chalandise d'une soixantaine de kilomètres à la ronde, avec un rayonnement vers le Haut-Doubs, une partie de la Haute-Saône, Dole, le nord du Jura (jusqu'à Poligny, voire Lons) ;
- ensuite, grâce notamment au dynamisme de ses librairies, *Lons-le-Saunier* constitue un pôle assez attractif qui touche non seulement la couronne lédonienne, mais aussi le Haut-Jura (jusqu'à Saint-Claude) et Champagnole, Poligny, bien que subissant la concurrence de Besançon ;
- *Vesoul*, tout en étant concurrencée par Besançon et un petit peu par Luxeuil-les-Bains, a une aire de chalandise s'étendant sur une vingtaine de kilomètres alentour ;
- *Luxeuil-les-Bains* exerce une attractivité supérieure à l'aire de chalandise normale de la ville, soit une vingtaine de kilomètres tout autour, y compris le sud des Vosges ;
- à l'ouest, *Gray* rayonne également sur une aire de vingt kilomètres, mordant sur la Côte-d'Or ;
- au nord, *Belfort* rayonne sur tout le département du Territoire et sur une petite partie du sud de l'Alsace et du

- nord-est de la Haute-Saône ;
- à l'est, *Pontarlier* a une aire d'une vingtaine de kilomètres qui atteint la Suisse ;
- l'axe *Pont-de-Roide-Morteau* draine une clientèle locale élargie y compris à la Suisse ;
- *Montbéliard* a une aire de chalandise peu étendue, limitée au seul district.
- Enfin, *Dole* exerce une attractivité très réduite, la faiblesse actuelle du tissu de librairies entraînant une forte concurrence par Dijon, Besançon et même Chalon/Saône.

### ***Les marchés publics et les ventes aux collectivités : un problème délicat***

Un bon tiers seulement des librairies ont des parts de marchés publics ; les remises pratiquées vont de 15 % à 22,5 %.

Malgré les difficultés, ces libraires estiment nécessaire de répondre aux appels d'offre (et d'obtenir des marchés), car cela confère une image positive ; du fait de la faiblesse des marges et du volume de travail subséquent, tous sont à peu près unanimes pour considérer que, en l'état actuel, les marchés publics ne sont pas un enjeu économique. La plupart des libraires estiment qu'il y a un

manque de transparence, et que la concurrence des grossistes et la surenchère de certains libraires, qui préfèrent vendre à perte, perturbent considérablement le marché ; c'est pourquoi une majorité renonce à répondre aux appels d'offre.

Enfin, tous les libraires concernés estiment nécessaire qu'il y ait une meilleure connaissance mutuelle entre bibliothèques et libraires, car l'ignorance des logiques des uns et des autres entraîne des dysfonctionnements dommageables pour tous. En dehors des marchés publics, une grande majorité de libraires travaille avec des collectivités, les remises consenties pouvant aller dans ce cas de 5% à 15 %.

À titre de repère, voici les ***budgets d'acquisition des bibliothèques*** de la région (source : DRAC Franche-Comté chiffres 2001) :

- les 4 BDP ou MDP (hors périodiques) : 465 443 euros
- les bibliothèques municipales (hors périodiques) : 787 631 euros
- Total général des bibliothèques grand public : 1 253 074 euros
- Répartition par département :
- Doubs : 574 905 euros
- Jura : 268 945 euros

- Haute-Saône : 206 694 euros
- Territoire de Belfort : 202 530 euros.
- Bibliothèques universitaires : 411 914 euros (dont part des libraires de la région : 90 872 euros, soit 22 % du total).

Total général des budgets d'acquisition 2001 (bibliothèques publiques + bibliothèques universitaires) = **1 664 988 euros, ce qui représente 6,54 % du chiffre d'affaires total des librairies.**

On le constate, cette part des bibliothèques dans le commerce du livre régional est loin d'être négligeable.

Aussi, même si les bibliothèques ne sont pas des acteurs économiques au sens strict, il importe de prendre en compte leur rôle dans l'économie du livre ; il faut donc insister sur la nécessité d'une amélioration des relations entre bibliothèques et libraires de la région.

#### ***L'isolement dommageable des « petits libraires »***

Un gros quart seulement des libraires mettent en œuvre une politique d'animation plus ou moins suivie, et il s'agit essentiellement de ceux qui sont implantés dans les pôles urbains. En outre, près des deux tiers des libraires n'appartiennent

à aucun syndicat ni groupement professionnel (formel ou informel).

Enfin, une petite minorité de libraires (les plus importants) entretient des relations directes avec des éditeurs, qu'ils soient franc-comtois ou non. Pourtant, la plupart des libraires regrettent cette absence de contact direct.

On constate là encore l'isolement néfaste que subissent les libraires les plus petits, surtout s'ils sont situés dans une zone rurale.

#### ***Un avenir ouvert à des projets, pour les uns, et incertain pour les autres***

En dépit des difficultés et des incertitudes d'avenir, une part non négligeable des libraires interrogés (deux sur cinq) sont dans une dynamique ouverte sur l'avenir : ils disent avoir des projets, en vue d'accentuer ou de poursuivre leur développement : il s'agit pour eux d'envisager des travaux, des aménagements, un agrandissement, une réorganisation des rayons, d'un changement d'emplacement, etc.

Par contre, les autres reconnaissent n'avoir aucun projet, soit parce qu'ils envisagent une fin d'activité (8 librairies sont concernées), soit parce que leur pessimisme

vis-à-vis de l'avenir, ainsi que leur isolement et leur absence de moyens financiers les conduisent à une forme de résignation. Il paraît essentiel de soutenir les premiers et d'accompagner les seconds, afin de maintenir et de fortifier le réseau existant de librairies sur tout le territoire régional.

### LES ÉDITEURS :

Quelques *précisions sémantiques* relatives aux pratiques éditoriales s'imposent au préalable. Nous n'abordons ici uniquement les éditeurs *stricto sensu*, c'est-à-dire des maisons d'édition - indépendantes ou rattachées à une institution ou une entreprise (imprimerie, par exemple), dont l'activité principale consiste à publier et à diffuser régulièrement des livres *à compte d'éditeur* (et non pas d'auteur). Sont donc exclus du champ d'étude les éditeurs de revues, ainsi que les « structures éditoriales » (associations, musées, sociétés savantes, etc.) qui publient occasionnellement des ouvrages (ou catalogues) en lien avec une activité principale autre que l'édition. L'édition à compte d'éditeur, qui seule est reconnue officiellement comme faisant partie des professionnels du

livre, consiste en ce que l'éditeur publie des livres en assumant lui-même le risque économique et en établissant un contrat d'édition avec l'auteur, qui prévoit la rémunération de ce dernier en droits d'auteur.

*A contrario*, l'édition *à compte d'auteur* consiste à ce que l'éditeur fasse assumer le risque économique de la publication de l'ouvrage, en totalité ou en partie, par l'auteur, ce dernier étant ainsi conduit à devoir payer le coût global ou partiel inhérent à la fabrication de l'ouvrage ; il peut être également demandé à l'auteur de réaliser lui-même la composition et mise en pages de son livre et de fournir ainsi un support électronique de son ouvrage prêt à l'impression. Cette pratique du compte d'auteur est considérée comme non professionnelle et n'obéissant pas à la déontologie de la profession ; elle peut dans certains cas faire l'objet d'une condamnation judiciaire de l'éditeur. Enfin, *l'auto-édition* désigne le fait qu'un auteur se publie lui-même, ponctuellement ou régulièrement, en assurant la fabrication de son livre, ainsi que la gestion de ses ventes. L'évolution technologique (micro-informatique), la diminution sensible des coûts de fabrication

ont favorisé le développement de l'auto-édition qui n'est pas considérée comme faisant partie du champ professionnel du livre.

***La renaissance d'une édition régionale...***

***Le nombre d'éditeurs dans la région***, ayant à ce jour une véritable activité de production éditoriale, peut être estimé à trente (en dehors des éditeurs de revues). Il existe en outre un diffuseur/distributeur, la Maison du livre de Franche-Comté, qui rayonne essentiellement sur les cinq régions du Grand Est.

À titre de repère, on rappellera les ***données nationales suivantes***.

Le nombre exact d'éditeurs en France constitue une inconnue. On l'estime à plusieurs milliers (peut-être 3 000). *Livres Hebdo*, dans son dossier du 30 août 2002, recense 3 493 éditeurs de langue française (y compris donc les éditeurs étrangers francophones).

De même, l'enquête de *Livres Hebdo* inventorie 209 diffuseurs et distributeurs francophones.

***L'édition en région est jeune.***

La moitié des maisons d'édition ont moins de 10 ans, et parmi elles, quatre ont été créées depuis 2000. À ce premier groupe de maisons récentes,

il faut ajouter quatre autres maisons qui se sont totalement restructurées depuis 4 ans au plus.

Quatre maisons seulement ont donc véritablement plus de dix ans.

La jeunesse de l'édition régionale constitue une caractéristique déterminante.

***Une activité éditoriale en plein essor...***

Tout d'abord, sur les 19 éditeurs rencontrés qui sont actuellement en activité, plus de la moitié (11) développe exclusivement une activité éditoriale de publication d'ouvrages.

Par ailleurs, huit structures ont des activités multiples (notamment imprimerie ou librairie). Et si dans trois cas seulement l'activité éditoriale est largement prépondérante, elle est appelée à se développer dans les autres structures.

Ensuite, les deux tiers des éditeurs ont une ***politique éditoriale*** bien définie ou en cours de définition, avec des catalogues appelés à être bien structurés en collections ayant chacune une orientation précise.

Quant aux autres, ils ne possèdent pas de projet éditorial encore précis et leur production obéit encore largement à une logique d'opportunité. Or, il est

évident que la cohérence éditoriale est un facteur déterminant pour une bonne diffusion des ouvrages. Une maison d'édition doit se construire une image définie, visible par les autres professionnels (libraires, diffuseurs, etc.) et la cohérence et la pertinence des choix éditoriaux constituent ici un élément décisif. Aussi, passé un temps initial de gestation, toutes les maisons d'édition de la région doivent-elles impérativement construire un projet éditorial clair, cohérent et de qualité, si elles veulent se développer.

Du point de vue des domaines couverts, on notera ensuite **la grande diversité de la production éditoriale** franc-comtoise : poésie, romans, théâtre, histoire, ethnographie, cuisine et gastronomie, architecture et espace, pédagogie, sciences humaines, essais, biographies, beaux livres, régionalisme, etc. sont là autant de domaines caractérisant l'édition en région.

C'est là une richesse. Mais c'est également une **difficulté pour concevoir une stratégie de diffusion qui soit commune à tous ces éditeurs**. À l'exception des grosses maisons de diffusion qui ont

des équipes importantes de représentants, on sait que l'efficacité d'une petite structure de diffusion repose sur la cohérence du catalogue constitué par les éditeurs diffusés et l'identité des domaines couverts. Ainsi, de l'avis des éditeurs rencontrés, la M.L.F.C., qui excelle dans la diffusion des ouvrages d'intérêt régional, connaît inévitablement une efficacité moindre, en l'état actuel de sa structure, pour la diffusion des livres qui concernent d'autres domaines (littérature générale, par exemple).

Au plan quantitatif, les 19 éditeurs enquêtés, actuellement en activité, produisent environ 210 nouveaux titres par an, auxquels il faut ajouter quelque 65 rééditions par an.

Si l'on prend en compte les éditeurs non rencontrés, on peut considérer que **l'édition régionale produit annuellement quelque 250 nouveautés. Elle génère un chiffre d'affaires net éditeur de 2,2 M euros par an**. (Rappelons que le chiffre d'affaires net éditeur représente environ 44 % du chiffre d'affaires total, calculé sur la base du prix public H.T. des ouvrages vendus.)

Bien sûr, ce chiffre est faible.

Il traduit le fait que nous avons ici affaire à un secteur d'activité émergent. De ce fait, nous sommes face à une réalité très mouvante et qui change d'une année sur l'autre. En particulier, un jeune éditeur peut voir son chiffre d'affaires doublé ou triplé d'un exercice à l'autre.

Ensuite, en ce qui concerne *le tirage moyen des nouveautés* (c'est-à-dire le nombre d'exemplaires imprimés) il dépend du type d'ouvrage et des espérances de ventes. Il se situe entre 500 et 1 000 exemplaires pour les ouvrages à diffusion restreinte ; quant aux parutions à plus large diffusion, elles font l'objet d'un tirage moyen de 2 000 exemplaires. Enfin, quelques petits tirages à moins de 500 exemplaires sont pratiqués pour certains titres par quelques éditeurs. Dans ce cas le recours à l'impression numérique est fréquent.

*Les statistiques nationales* (source : Syndicat national de l'Édition) évaluent à environ 8 000 exemplaires le tirage moyen, pour tous les livres. Ce chiffre a considérablement diminué au cours des dernières décennies, du fait notamment de la baisse très sensible des coûts fixes de fabrication (impression offset, PAO), du fait également des contraintes économiques

de plus en plus pesantes (financement du stock) et enfin de la réactivité beaucoup plus grande des imprimeurs (délais de réimpression très courts), qui ont conduit les éditeurs à diminuer leurs premiers tirages. De plus, cette moyenne de 8 000 exemplaires est tirée vers le haut, du fait des grands tirages pratiqués pour une minorité de best-sellers. En réalité, pour 90 % des ouvrages publiés (et surtout en littérature et sciences humaines), le tirage moyen initial se situe autour de 2 500 exemplaires. Pour finir avec les mesures quantitatives de l'activité éditoriale en région, on peut estimer à **2 300 titres la production totale cumulée par les éditeurs franc-comtois.**

Par ailleurs, le développement de l'activité éditoriale est bien sûr dépendant de la notoriété de la maison d'édition, laquelle dépend fortement de la politique d'auteurs de l'éditeur – élément clé de la constitution d'un catalogue de qualité. Actuellement, une petite moitié des éditeurs interrogés, ont une *politique cohérente de recherche d'auteurs et de sélection des textes publiés*, et ce, en mettant en place diverses modalités de choix éditorial : sollicitations d'auteurs,

directeurs de collection, comités de lecture. On le voit ici, de par leur jeunesse, nombre d'éditeurs en région semblent devoir gagner en professionnalisme, afin de mieux maîtriser leur choix de stratégie éditoriale et affirmer leur projet. Dans un peu moins d'un cas sur deux, les éditeurs publient principalement des auteurs résidant dans la région.

**La fabrication des ouvrages** constitue une étape importante du travail éditorial : c'est le passage de l'idée à l'objet livre. Tout d'abord, il s'agit de réaliser **la composition de l'ouvrage, ainsi que sa mise en page** (du texte et, le cas échéant des images). La grande majorité des éditeurs régionaux réalisent ces travaux à l'interne, grâce aux logiciels de P.A.O. (publication assistée par ordinateur : généralement Xpress et Photoshop pour Macintosh). Par contre, les éditeurs rencontrés sont plus nombreux (un petit tiers d'entre eux) à avoir recours à la sous-traitance auprès de graphistes ou d'imprimeurs, pour concevoir les **maquettes** de couverture ou de livres illustrés. Les prestataires de service sollicités sont tous situés dans la région. Enfin, quant à **l'impression et au façonnage** des ouvrages,

les éditeurs de la région ont des pratiques assez diversifiées. La moitié d'entre eux privilégient assez exclusivement des imprimeurs de la région et se déclarent satisfaits ; cela dit, 4 d'entre eux se trouvent liés structurellement à un imprimeur régional. L'autre moitié des éditeurs partageant leur fabrication entre des imprimeurs régionaux et des imprimeurs extérieurs à la région (régions limitrophes ou bien Italie, suite au démarchage d'un intermédiaire). Plusieurs d'entre eux affirment trouver hors région, et notamment en Italie, un rapport qualité/prix très supérieur à ce que peuvent offrir les imprimeurs régionaux, surtout en ce qui concerne les beaux livres. Enfin 2 éditeurs font systématiquement appel à des imprimeurs extérieurs à la région.

Une fois le livre fabriqué, il s'agit ensuite d'en vendre le plus grand nombre possible d'exemplaires. C'est la phase de **commercialisation des ouvrages, passant par la diffusion et la distribution**. Or, un petit tiers seulement des éditeurs régionaux disposent d'une véritable diffusion nationale en librairie, soit par la mise en place d'un réseau d'autodiffusion (qui atteint

actuellement ses limites), soit par le recours à un diffuseur et/ou un distributeur. Et encore la plupart d'entre eux sont-ils peu satisfaits de leur diffuseur/distributeur. Par ailleurs, une petite moitié des éditeurs ont recours aux services d'un diffuseur/distributeur régional, la M.L.F.C., pour assurer la diffusion et/ou la distribution de leurs ouvrages dans la région, mais aussi dans les régions limitrophes (Grand Est). Dans l'ensemble, ces éditeurs sont assez satisfaits des services de la M.L.F.C., à condition qu'ils aient un catalogue comportant essentiellement des ouvrages d'intérêt régional ; par contre, les limites actuelles de ce prestataire de service apparaissent dès que l'on sort de ce cadre. Enfin un quart des éditeurs se diffusent eux-mêmes, par des ventes directes et par correspondance, ainsi que grâce à leurs relations avec quelques librairies. Il s'agit là d'une diffusion assez limitée.

***La prise de conscience d'un cloisonnement entre les professionnels et d'un individualisme, néfastes***

Le discours des éditeurs vient confirmer celui des libraires : le cloisonnement et l'individualisme prévalent

encore largement aujourd'hui. Tout d'abord, entre les éditeurs eux-mêmes, il existe peu de relations et certains conflits passés semblent encore peser. Dès lors, les éditeurs développent peu d'actions communes (stands collectifs dans des salons, des fêtes, opérations concertées de promotion, etc.). Cela dit, le plus grand nombre affirme la nécessité de dépasser les cloisonnements passés et d'œuvrer ensemble au développement de l'édition en région. De même, la grande majorité des éditeurs interrogés estiment n'avoir que très peu de relations avec les autres professionnels du livre en région, libraires, bibliothécaires, graphistes et imprimeurs. Tous reconnaissent qu'il s'agit là d'une situation néfaste pour tous et qu'il importe d'établir des relations interprofessionnelles fortes.

***Les atouts et les obstacles pour le développement de l'édition en région***

Se révèle donc une vitalité nouvelle de l'édition en région, mais qui intervient toutefois dans une période peu favorable à l'économie du livre – ce qui vient ajouter à la fragilité d'un secteur jeune, mais émergent et

qui possède donc un réel potentiel de développement. Un constat décisif s'impose : tous les éditeurs rencontrés sont poussés par **une forte motivation et un réel dynamisme**, nourris de leur passion pour le livre et l'édition. Or, l'engagement personnel, la mobilisation de l'intelligence personnelle, la compétence relationnelle constituent des atouts majeurs dans la réussite éditoriale. L'édition est un métier où le facteur humain personnel est déterminant. Aussi est-il décisif de constater la forte implication personnelle des éditeurs régionaux.

*A contrario*, la jeunesse de la plupart des maisons d'édition, ainsi que certaines caractéristiques régionales suscitent plusieurs **obstacles** qui sont susceptibles d'entraver le développement des maisons d'édition de la région. Tout d'abord, du fait d'un nombre d'habitants assez restreint, **la Franche-comté constitue un marché trop étroit** pour assurer l'équilibre économique de maisons d'édition publiant uniquement des ouvrages d'intérêt régional, à moins de développer une stratégie strictement artisanale basée sur une autodiffusion et une

autodistribution locales ratissant minutieusement un territoire défini.

Mais alors, il s'ensuit que la plupart des éditeurs franc-comtois est confrontée à **l'absence d'une véritable diffusion-distribution au plan national** ; or, seule une diffusion nationale d'**ouvrages ayant un intérêt général** est susceptible d'assurer un niveau de vente suffisant pour permettre un développement économique des maisons d'édition de la région. Mais dans le même temps, la nécessité d'une diffusion nationale implique donc que les maisons d'édition de la région entreprennent une **diversification de leur catalogue** qui ne peut se limiter à des ouvrages d'intérêt régional ; une part importante d'entre elles sont aujourd'hui dans cette dynamique. Par ailleurs, les jeunes maisons d'édition de la région sont confrontées à des **difficultés structurelles de financement** (réticence des banques à accorder des financements, insuffisance des fonds propres, d'où des problèmes de trésorerie). Le problème financier de fond de l'édition repose en effet sur une particularité économique

de ce secteur d'activité, laquelle déroute généralement les financiers : à l'heure où la règle d'or de la bonne gestion d'une entreprise productive est « zéro stock », « travailler à flux tendu », il ne peut en être de même pour l'édition. La fabrication d'un livre, les nécessités de la diffusion-distribution impliquent inévitablement que l'éditeur publie chaque ouvrage en un nombre suffisant d'exemplaires, ce qui entraîne un stock.

Or, contrairement aux règles d'amortissement du stock qui conduisent au bout de quelques années à une valeur comptable nulle, le stock de livres d'un éditeur peut avoir une valeur commerciale importante, surtout s'il s'agit d'ouvrages de fonds, à rotation lente mais continue. Si les ventes rapides des nouveautés assurent à l'éditeur une trésorerie, les ventes continues, même en petites quantités, d'ouvrages de fonds (c'est-à-dire dont la qualité et l'intérêt en font des « classiques ») permettent à l'éditeur d'avoir une assise économique. Le problème c'est qu'un stock de livres constitue donc un « actif » plus ou moins lourd qu'il faut financer par des fonds propres. Or, à défaut d'avoir pu mobiliser des fortunes personnelles, et ne

banques, les éditeurs de la région n'ont qu'une solution pour constituer des fonds propres : accepter pendant plusieurs années un surtravail (c'est-à-dire de travailler beaucoup en étant sous-rémunéré ou même non rémunéré) qui permettra de dégager patiemment des excédents, figurant en reports à nouveau successifs dans le bilan comptable. Une majorité d'éditeurs de la région est dans cette logique ; seulement, il leur faudra un nombre d'années significatif pour pouvoir ainsi avoir constitué des fonds propres suffisants. Et ce, à condition de n'avoir pas fait d'erreurs de gestion ou de stratégie éditoriale. Dans l'immédiat, cette insuffisance de fonds propres conduit certains éditeurs à différer des investissements utiles, notamment en matière informatique.

Ensuite, plusieurs maisons régionales connaissent un *manque de personnel*, qui entraîne un manque de disponibilité du responsable pour assurer certaines fonctions pourtant nécessaires. À ce jour, les maisons d'édition de la région sont en effet pour la plupart des micro-entreprises (le plus souvent à forme SARL), qui n'ont que très peu de

salariés.

En particulier, la plupart des éditeurs interrogés reconnaissent ***négliger la mise en œuvre d'une véritable stratégie de promotion, information et communication***, en direction de la presse, des autres professionnels (information régulière des libraires et bibliothécaires) et du public (catalogues, publipostages, etc.). De plus, la jeunesse des éditeurs franc-comtois et leur manque subséquent d'expérience impliquent un ***professionnalisme insuffisant*** dans certains domaines (gestion éditoriale, informatique, fabrication, aspects juridiques, diffusion, etc.), susceptible de causer des erreurs de stratégie ou de gestion. À titre d'exemple, il apparaît que peu d'éditeurs calculent précisément le coût unitaire de fabrication de leurs ouvrages pour en déduire ensuite le prix public.

### ***Une dynamique de projets pluriels et des perspectives variées d'avenir***

En dépit des difficultés liées à leur jeunesse et à une fragilité subséquente, la majorité des éditeurs est dans une dynamique de projet : développement de collections nouvelles et existantes, création

ou développement de site internet et d'édition en ligne, amélioration de la qualité éditoriale, élargissement de la diffusion, aménagement dans de nouveaux locaux, etc.

Cependant, il apparaît également que le secteur de l'édition en région est contrasté et pluriel ; il est susceptible de connaître des évolutions importantes et différenciées, selon les réalités et les projets existants.

Tout d'abord, un petit nombre d'éditeurs ont atteint un degré significatif de professionnalisme et sont dotés d'une diffusion nationale, toutefois plus ou moins satisfaisante.

À l'opposé, plusieurs éditeurs sont des amateurs éclairés et passionnés, qui ne peuvent ou ne veulent se professionnaliser, mais pour lesquels la question d'une diffusion constitue un enjeu majeur pour la poursuite de leur projet.

Enfin, dans une position intermédiaire, bon nombre de jeunes éditeurs sont confrontés aujourd'hui à la nécessité du développement de leur professionnalisation, aussi bien du point de vue de leur fonctionnement et organisation, de leurs méthodes de travail, de leur diffusion, que de leurs compétences propres.

Afin de mettre en place des actions communes adaptées et efficaces, il s'agit de prendre en compte les différences de dynamiques.

### **LES IMPRIMEURS ET AUTRES MÉTIERS DU LIVRE :**

Les seules statistiques régionales disponibles font apparaître un nombre relativement élevé d'entreprises liées à la fabrication des livres. Ainsi (source : Chambre régionale des métiers – janvier 2003) :

- imprimerie de labeur : 75
- sérigraphie de type imprimerie : 34
- reliure et finition : 8
- composition et photogravure : 44
- graphisme décoration : 44
- autres activités graphiques : 27

TOTAL : 232

Toutefois, ces données disponibles « amalgament » des types de métiers, sans discerner les domaines d'activités pour lesquels leur production est destinée.

C'est particulièrement le cas des imprimeurs, des graphistes et photographeurs, qui sont loin de travailler uniquement pour le livre. Bien au contraire, dans notre région, ces professionnels sont aujourd'hui peu nombreux à avoir une production destinée

au livre ; de plus, pour ceux qui travaillent pour le livre, ce secteur d'activité représente une part très faible de leur chiffre d'affaires.

Plus précisément en ce qui concerne l'imprimerie, seulement quatre imprimeurs ont une production significative dans le domaine du livre : IME (Baume-les-Dames), Néotypo (Besançon), Imprimerie du Lyon (Châtenois-les-Forges) et, dans une certaine mesure, l'imprimerie Bon (Vesoul).

À ceux-là viennent s'ajouter l'imprimerie Burs (à Besançon) qui développe une impression numérique pertinente pour des petits tirages, et puis les imprimeurs Empreinte (à Franois), Eblé (Besançon) ou encore Simon (Ornans) qui ont une petite activité dans le domaine du livre (10 à 15 % de leur chiffre d'affaires).

Le plus gros, IME, est tourné vers le marché national et ne se trouve guère concerné par une logique régionale interprofessionnelle.

Quant aux autres, ils se trouvent confrontés au fait qu'il existe peu de relations professionnelles avec les éditeurs de la région.

Le constat est encore plus tranché pour les autres métiers du livre (infographistes, etc.), pour lesquels le livre représente une activité marginale.

## LES PROPOSITIONS D' ACTIONS

Au terme de l'état des lieux de l'économie du livre dans la région, il apparaît que les conditions sont amplement réunies, pour la mise en place d'un Contrat professionnel de progrès « Livre » en direction des libraires et des éditeurs région (mais à l'exclusion, pour l'heure, des autres métiers du livre).

De fait, libraires et éditeurs, tout en étant confrontés à des réalités en partie différentes, sont liés par une interdépendance réelle ; ils sont les uns et les autres dans une dynamique de développement qui les conduit en particulier à une nécessité d'actions communes. Et dans leur grande majorité, ils sont tous enthousiastes à la perspective d'un Contrat de Progrès qui leur permettrait plus aisément de se mobiliser ensemble. Enfin, si des atouts importants confèrent à ces professionnels des potentialités sérieuses de développement, il n'en demeure pas moins que des fragilités réelles sont susceptibles d'entraver celui-ci.

Un dispositif public, tel que le Contrat de Progrès, paraît être à même de favoriser, fort opportunément, le renforcement de ces professionnels du livre.

### LES LIBRAIRIES :

En résumé, le commerce du livre indépendant constitue dans la région une activité d'une importance non négligeable et qui concerne un véritable enjeu d'aménagement du territoire.

Les forces et faiblesses du tissu de librairies traduisent les disparités du territoire régional (et notamment le clivage entre le rural et l'urbain).

De même, l'activité de commerce du livre indépendant dans la région est à l'image des évolutions nationales : les librairies et les points de vente de proximité se trouvent de plus en plus en butte à une concurrence importante provenant de la grande et de la moyenne distribution.

Cela dit, et malgré une représentation de l'avenir marquée par l'incertitude, une majorité de libraires de la région est prête à développer des projets ou à poursuivre son développement ; ils estiment même disposer d'un potentiel de croissance, susceptible de se réaliser sous certaines conditions.

Il importe ainsi de mettre en

place, grâce au Contrat de Progrès, *une stratégie de renforcement de l'activité commerciale livre en région. Cette stratégie doit être double :*

- *d'une part, consolider et favoriser le développement des pôles dynamiques : en particulier, Besançon et Lons-le-Saunier, grâce à la mise en place d'actions concertées s'appuyant sur tout le potentiel du tissu de librairie de chaque ville ;*
- *d'autre part, œuvrer au renforcement du réseau des points de vente indépendants de la région, en particulier, en milieu rural, mais également les librairies plus isolées des autres villes moyennes (Dole, Vesoul, Pontarlier, Montbéliard...), grâce à une activité soutenue de conseil, service, formation, information, échanges, impliquant d'« aller vers » les points de vente ;* dans cette optique, il s'agit également de mettre en place un dispositif de *veille active* permettant de déceler à temps les fins d'activité (retraite) et les cessations, afin de mettre en place une intervention favorisant le maintien, voire le développement du point de vente.

Cette double stratégie de terrain devra en outre se décliner à travers la réalisation d'un certain nombre d'actions. Au vu des propositions évoquées par

les libraires, on insistera sur les *actions suivantes :*

- *des campagnes régulières de promotion de la librairie,* présentant la spécificité du libraire (offre, conseil, service, compétence) et surtout la Loi sur le Prix unique du livre (en effet, cette loi est méconnue du grand public, voire même de certains libraires) ;
  - *des animations communes,* notamment basées sur des rencontres en librairies avec des auteurs ; en effet, toutes les enquêtes démontrent que la rencontre avec l'auteur, le fait de le connaître, de l'entendre parler et lire à voix haute ses textes, constituent un des facteurs déterminants de la pratique de la lecture (cf. enquête *Livres Hebdo* du 21 mars 2003) ;
  - *enfin une action de conseils, informations, formations de proximité,* visant à rompre l'isolement de nombre de points de vente et permettant d'assumer une fonction de « *veille économique* ».
- Mais également :
- *des actions d'information, des temps d'échanges entre libraires et autres professionnels du livre* (en particulier, les bibliothécaires, mais aussi les éditeurs régionaux), ainsi que de formation (techniques ou littéraires) ;

- *enfin, la mise en place de services communs* : offres communes de services aux collectivités (bibliothèques) dans le cadre des appels d'offre des marchés publics, coursiers et transporteurs communs, groupement d'achat (au moins pour les livres scolaires), participation grâce à des stands communs à des manifestations extérieures (salons, fêtes du livre, foires, etc.), achat collectif de documentation professionnelle (*Livres Hebdo*, etc.).

### LES ÉDITEURS :

Actuellement constituée de petites structures très vivantes, l'édition en région est jeune et dans une dynamique de développement. Cela dit, elle est du même coup fragile et a besoin d'être *soutenue dans sa professionnalisation et son essor national*.

Il importe de *favoriser le rayonnement économique des maisons d'éditions régionales, bien au-delà des frontières de la région, au plan national et même international* ; en effet, le marché régional est aujourd'hui largement insuffisant pour pouvoir prétendre être le seul espace de diffusion de la production régionale. Les éditeurs de Franche-Comté,

sauf exception, ne trouveront un équilibre financier et connaîtront un plein développement que s'ils produisent en proportion suffisante des ouvrages d'intérêt général (et non pas seulement local) diffusé dans tout le territoire francophone.

Aussi un Contrat de Progrès Livre doit-il *privilegier les axes suivants* :

- *formation, conseils, accompagnement technique à la demande* : informatique PAO, connaissance diffusion/distribution, outils de gestion, fabrication (impression), nouvelles technologies, graphisme, techniques de communication, gestion de site informatique, formation juridique, etc.
- *actions de conseils individualisés favorisant le développement de la qualité des productions éditoriales et une cohérence des stratégies éditoriales* ;
- *renforcement de la diffusion et distribution régionale et Grand Est* pour les ouvrages et éditeurs d'intérêt régional ;
- *aide au développement d'une diffusion et distribution nationale* pour les ouvrages et les éditeurs requérant une diffusion élargie ;
- *mise en commun de services mutualisés* : attaché de presse, secrétariat, logistique, service de presse, catalogue commun

à grande diffusion, conseils en gestion, comptabilité, conception et réalisation d'un site Internet commun, publipostages groupés notamment en direction des bibliothèques en France, action de promotion en bibliothèques et librairies, service dépôt légal, standard commun, voire service internet d'information en ligne avec libraires, etc.

- développement des *échanges professionnels et interprofessionnels* ;
- organisation d'*actions de promotion de l'édition régionale et d'animations communes* : participation collective à des manifestations diverses, en région et aussi (voire surtout hors région), comme le salon de Paris, mais également d'autres salons (Genève, Colmar, Saint-Louis, etc.).

Par ailleurs, compte tenu du nombre encore limité des maisons d'édition implantées en région, il est important de favoriser « l'essor démographique » de l'édition en Franche-Comté, soit par la création de nouvelles structures, soit par l'implantation en région de maisons d'édition déjà créées ailleurs. En effet, à partir du moment où une majorité d'éditeurs produit des ouvrages de portée générale, il y a « de la place pour tout le monde » ; et même davantage : *un nombre plus élevé de maisons*

*d'édition implantées en région constituera un facteur favorable à une dynamique de développement encore plus importante.*

Pendant longtemps en France, depuis l'après-guerre jusqu'au début des années soixante-dix, l'édition a été quasi exclusivement parisienne : hors de Paris, il n'était point de salut. À partir des années soixante-dix le mouvement s'est inversé et un certain nombre de régions ont vu (et favorisé) la création et l'implantation de maisons d'édition, dont plusieurs ont depuis revêtu une importance nationale (ainsi, Actes Sud en Arles). L'expérience de ces trente dernières années le montre : les régions dynamiques connaissent une implantation importante de maisons d'édition sur leur territoire (l'exemple du Languedoc-Roussillon est très significatif à ce sujet). Cela traduit une corrélation effective entre rayonnement éditorial et dynamisme socio-économique d'une région : *l'impact en terme d'image, ainsi que les effets de dynamisation culturelle qu'implique la présence de maisons d'édition nombreuses et rayonnantes ne sont plus à démontrer.*

La Franche-Comté s'est mise dans ce mouvement avec un temps de retard. Alors qu'il s'agit

d'une terre de prédilection des imprimeurs-éditeurs (dès le XVII<sup>e</sup> siècle), l'après-guerre a connu la disparition quasi totale des éditeurs en Franche-Comté. Mais voici une dizaine d'années, une nouvelle dynamique éditoriale a donc émergé. C'est là un enjeu majeur – et qui dépasse largement le domaine du livre – que d'accompagner et permettre l'amplification de ce mouvement.



Tous droits réservés



© Orage Lagune Express

**FRANÇOIS PERCHE, ÉCRIVAIN EN RÉSIDENCE  
À LA FRATERNELLE DE SAINT-CLAUDE**

Bénéficiant d'une bourse d'écrivain en résidence de la Région de Franche-Comté, sur proposition du Centre régional du Livre, François Perche a séjourné de la fin 2002 au printemps 2003, à la Maison du Peuple de Saint-Claude, animée par La Fraternelle.

Pendant sa résidence, François Perche a participé en tant qu'écrivain au projet « Potlach », comportant un programme d'actions de « mixité culturelle » auprès des communautés immigrées de la ville de Saint-Claude : Italiens, Marocains, Turcs, Cambodgiens, etc. En suscitant leur parole, François Perche a conduit ces personnes exilées de leur terre d'origine à exprimer leur identité, leur parcours et à échanger entre elles.

François Perche vit à Paris. Il est né le 26 juillet 1941.

Après avoir été libraire, il se consacre entièrement à son activité d'écrivain et de voyageur, depuis mai 2000.

« Après avoir cultivé à la fois la poésie et l'amitié dans une librairie que j'avais ouverte à Paris, j'ai décidé il y a quelques années d'interrompre mes activités de libraire, car le temps consacré à ce travail était devenu un grand silence d'écriture. Je me consacre donc, à temps complet, à celle-ci. Et au voyage. »

Au cours de ces dernières années, grâce notamment à l'aide de plusieurs bourses (mission Stendhal du ministère des Affaires Étrangères, bourse d'encouragement du Centre national du Livre), François Perche va à plusieurs reprises au Mexique, où il séjourne dans une communauté indienne du Chiapas ; il voyage également au Guatemala et en Chine.

« Le voyage est devenu une nécessité absolue. J'y emmagasine, non la matière première de mes écrits, mais les dépôts, les alluvions, dans lesquels j'y dépose mon empreinte. »

Quand il reste en France, François Perche participe à de nombreux ateliers d'écriture de poésie, sous l'égide de la Maison des Écrivains.

Avant tout poète, François Perche écrit également des pièces de théâtre, des textes pour la radio, ainsi que des romans.

« Mon écriture est faite, beaucoup plus que d'imaginaire, de réminiscences de toutes sortes, d'apport des autres, et de poésie. La poésie, c'est en quelque sorte le souffle qui me permet de me bâtir, et à partir de laquelle tout se construit, pièces de théâtre, romans, etc. »

François Perche a publié de nombreux recueils de poèmes aux éditions Rougerie, dont : *La Vie en face* (1959 – prix G.T. Rageot), *La Lumière et la Soif* (1961), *Et le temps s'avance* (préface de Jean Rousselot) (1966), *Les Chants de l'aube* (1989), *Hors les routes* (1991), *Idylles*, 1996, *Pierres indigènes*, 2001.

*La Grande Saison* (poèmes) paraît en 1967 aux éditions Les Castors du Livre.

François Perche a également publié un récit et trois romans :

*Celui qui vient le courrier à la main* (récit), éd. Paupières de Terre,

1998, *Je suis la vieille dame du libraire*, éd. Paupières de Terre, 1992,

*Un long chemin*, éd. H.B., 2001, *L'Oreille du libraire*, éd. H.B., 2003.

Enfin, François Perche a écrit de nombreux textes pour le théâtre et la radio :

*Les Baladins*, Radio France, 1960 (réalisation Arlette Dave).

*Celui qui passait*, France Culture, 1962 (réalisation Claude Roland Manuel ; avec Berthe Bovy, Julien Bertheau et Lucien Raimbourg).

*Révolution*, Théâtre du Tertre, 1963 (mise en scène C. Vander, avec Sarah Chandler, Serge Netter, J.-J. Schutz et France Broussard).

*Cette nuit-là*, France Culture, 1964 (réalisation Claude Roland Manuel ; avec Sylvia Monfort, Catherine de Seynes, Maria Tamar, Michel Bouquet, Roger Coggio et Renaud Mary).

*Et l'honneur Monsieur*, Théâtre de Plaisance, 1966 (mise en scène J. Canoën ; avec Myriam Fischer, Jacques-Marie Legendre et Jocelyn Canoën).

*Le Grand Lac*, Théâtre de Plaisance, 1966 (mise en scène J. Canoën ; avec Jeanne Herviale et Jacques-Marie Legendre) ; Centre théâtral du Limousin, 1967 (mise en scène J.P. Larouy ; avec Monica Boucheix et Georges Juillard).

*Je suis la vieille dame du libraire*, version pour le théâtre, Théâtre

## DES PASSANTS CONSIDÉRABLES

371

Essaïon, 1996 (mise en scène Rachel Salik ; avec Rachel Salik, Claudine Baschet, Abel Jeffry, Romano Milani, Valeria Moretti, Diana Ringel, Wieslava Witt, Valerio Truffa, Jean Plana et Maryse Hache) ; France Culture, 1997 (réalisation : Jacques Taroni ; avec Rachel Salik et Michael Lonsdale) ; Centre culturel de l'université de Rouen, 1998 (mise en scène Bénédicte Lesenne ; avec Caroline Dommergues, Nadia Sahali, Eric Damois et Jérôme Lefèvre).

*Dans la nuit elle souriait*, « Les Jeux Thèmes », 1998 (mise en scène Claudie de Cultis ; avec Manesca de Ternay, Claudie de Cultis).

Par ailleurs, François Perche a publié aux éditions Fayard deux livres de randonnées : *Sentiers et Randonnées des Landes* (1979), *Sur les routes de pèlerinage en France au Moyen Âge* (1980).

***En 2003, Le C.R.L. a accueilli deux autres écrivains en résidence :***

• ***Fabienne Pasquet*** a séjourné en résidence itinérante dans un triangle allant de Pontarlier à Yverdon et Neuchâtel, de part et d'autre de la frontière franco-helvétique, dans le cadre du programme « Par-dessus le mur l'écriture » réalisé par Arthis/Saute-frontière. Cette résidence a donné lieu à un récit, *Au fil du fer*, publié par le C.R.L en 2004. Ce petit livre est disponible gratuitement au C.R.L.

• ***Olivier Bleys*** a résidé à Bourogne (Territoire-de-Belfort), à l'Espace départemental multimédia Gantner. Dans le cadre de sa résidence, Olivier Bleys a écrit un texte, *Les Friches heureuses*, qui a été publié avec des dessins de Benjamin Bozonnet, par le C.R.L. en 2004 (livre disponible gratuitement au C.R.L.).

## ÉCRIRE À LA FRATERNELLE

François Perche

*suite à une résidence à « La Maison du Peuple »  
à Saint-Claude (Jura), durant l'hiver 2003.*

*Aux salariés de La Frat'*

Ces temps-ci, je suis à Saint-Claude, hôte de La Fraternelle, à la Maison du Peuple.

C'est là que j'écris ces pages.

Il n'y a plus de coopérative ouvrière dans les locaux de la Maison du Peuple.

La Fraternelle et la Maison du Peuple ont disparu progressivement depuis la dernière guerre.

Mais une nouvelle fraternelle est née.

Dans ce lieu où l'utopie est devenue bien réelle, elle assure « la pérennité et la continuation de l'œuvre et de l'action par le mouvement coopératif ouvrier de Saint-Claude depuis le XIX<sup>e</sup> siècle et notamment dans les domaines de l'Éducation populaire, des activités culturelles, artistiques et sportives (extrait des statuts). »

Ce n'est pas un lieu de culture comme les autres. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder le fronton au-dessus de la porte d'entrée, ou l'on voit deux mains se tendre l'une vers l'autre.

*Travailleurs de tous pays unissez-vous*

Deux cents bénévoles y coopèrent.

La Maison du Peuple. Pénétrer dans cette maison, c'est dérouler son souffle qui va la recréer, c'est le cheminement de mon propre corps, de résonances en résonances. Quelque chose devrait surgir de cette quête, s'infiltrer progressivement dans les dépôts et alluvions dont mon écriture est formée.

*... un aspect de friche industrielle parsemée d'îlots de vie...*

Je cherche, je fouille, j'écris, je compose, j'aménage.

Alain Mélo, l'archiviste, me guide.

... bureaux, épicerie, boucherie, charcuterie, cave à vins, caves à charbon, entrepôts, bibliothèque, salle de théâtre, gymnase, jeu de boules, salle de café, imprimerie...

Des ondes imperceptibles. Des incidences, des correspondances. La substance de l'histoire insufflée, inscrite dans sa propre description, dense, serrée, rivetée dans le moindre des recoins, suscite l'attente du temps suspendu, du temps dans lequel on est suspendu.

... ceux qui travaillent le jour, dansent ensemble le soir...

Nous sommes aux racines du socialisme, du communisme utopique, ainsi qu'il est appelé. Pas si utopique que cela, puisqu'il a parfaitement fonctionné, ici. Certains l'appellent communisme icarien. Il avait bien pris son envol à Saint-Claude, et dans la région.

Et un nom lui est indissociablement lié : Henri Ponard.

Je viens d'écrire *les dépôts et alluvions dont mon écriture est formée*.

Ces dépôts et alluvions je les amasse dans mes voyages, mais ils viennent aussi de mon enfance.

Et aussi de Morvillars.

Dans ce village, dans le Territoire de Belfort, mon père Louis est né. Dans ce village mon grand-père Alphonse a laissé son empreinte, en tant que directeur de l'école.

Dans mes mots, il y a ceux de mon père. Ils font aussi partie de ma mémoire.

Les mots de Louis me font revenir très en arrière. Ils me parlent de son enfance, et même plus loin. Ses parents, ses grands-parents continuent de vivre grâce à ses paroles.

Un jour, il n'y a pas si longtemps, alors que je le questionnais sur Alphonse :

— *Mon père est surtout pour moi une expression, une image, celle d'un homme debout. Debout pour s'affirmer, pour affirmer, et pour protéger aussi. Une sorte de pater familias. Lorsque j'étais enfant, il était l'évidence d'une chose naturelle, il était quelqu'un qui comptait. Pour être honnête, j'ai reconnu très tard les qualités de mon père, seulement une fois que j'étais adulte. Avant, c'était plus un pédagogue que l'idée que l'on se fait d'un papa. Il était sévère, dur, inébranlable. Maintenant, que je suis vieux, maintenant que je suis sur l'autre côté de la pente, que je vais bientôt accoster sur l'autre rive, j'aime me souvenir de la classe paternelle. Je rends grâce à mon père de sa sévérité. Par exemple, s'il ne m'avait pas imposé de travailler plus que ses autres élèves, s'il avait*

*passé la moindre de ses exigences, je me rends compte que je serais à présent amoindri. Tous les soirs, il était attentif à ce que je révise mes leçons pour le lendemain. Tu dois montrer l'exemple, il faut que tu travailles plus que les autres. Je t'interrogerai le premier, demain, et je ne tolérerai aucune hésitation. »*

Je me souviens de ce même Alphonse, parlant de Célestin :

— *Mon père disait souvent* : Il faut emplir la tête tant qu'on peut. Tout est utile dans la vie, même de connaître ce qui ne sert pas. Après douze ans, il faut aller à la fabrique. Car la fabrique, c'est l'apprentissage de la vie. Vous apprendrez, par le travail de chaque jour, que rien ne vient sans peine, qu'un effort est toujours utile.

Mon grand-père Alphonse était dur, sévère, inébranlable. C'était un homme de devoir. Enfant, l'idée ne me serait jamais venue de m'asseoir sur ses genoux pour lui demander de me raconter une histoire comme je le faisais avec ma grand-mère, ni même de le prendre par la main, comme avec mon autre grand-père, maternel, le Périgourdin, lorsqu'il m'emmenait dans les bois pour me faire découvrir les oiseaux et leurs nids.

Alphonse, c'était un être monolithique, carré, trapu. C'était le sens du devoir bien fait personifié.

L'écrivain est un chercheur de traces, qui, lorsqu'elles cessent de devenir étrangères, s'incorporent à sa respiration.

Pour que je puisse intégrer la Maison du Peuple dans mon souffle, il faut qu'elle cesse de me demeurer étrangère.

C'est par ses archives que j'essaie de la pénétrer intimement, pour que mon souffle se mêle à son souffle.

L'Histoire est l'histoire. C'est l'énigme à résoudre.

Dans la salle des archives, j'essaie de traquer Henri Ponard, né en 1861, l'animateur de la Fraternelle et de la Maison du Peuple, pétri et imprégné de l'idéal socialiste, qu'il n'a cessé de diffuser, par l'intermédiaire de son action politique, et de son journal installé à la Fraternelle, *Le Jura Socialiste*.

Pierre Ponard, couramment appelé Henri, avait obtenu son certificat d'études à 13 ans. Son père faisait partie de ces petits paysans qui l'hiver, pratiquaient la tournerie sur os, corne et bois. Henri fut donc lui aussi cultivateur-tourneur.

Il a compris très tôt l'importance de l'instruction.

Issu d'une famille farouchement républicaine, Henri se lance dans le militantisme.

Victor Poupin, meneur républicain, un des fondateurs des bibliothèques populaires :

– *Dans la commune de Cinquetral, un jeune homme de 16 ans, Henri Ponard, ouvrier tourneur, a non seulement fondé une bibliothèque en pleine voie de prospérité, mais il a parfaitement organisé des lectures à haute voix, une fois par semaine.*

Épaulé par la ligue de l'enseignement, il n'a de cesse d'en créer de nouvelles : à Lamoura, Lajoux, Longchaumois, et bien d'autres encore.

À 19 ans, il entre à la loge maçonnique *Le réveil de la montagne* à Saint-Claude. C'est là qu'il forme sa pensée.

Lorsqu'il revint du service militaire, en 1886, il entre à la Fraternelle, fondée, avec d'autres, par son père et ses oncles.

La coopération, pour lui, est un formidable moyen de faire disparaître les inégalités sociales.

« Un versement initial de cinq francs par membre, "le droit d'entrée", et une souscription individuelle de 200 frs divisée en quatre actions de 50 frs constituaient le capital social. Le sociétaire, pour libérer ces quatre actions versait un franc par semaine. L'idée fondamentale des fondateurs était qu'à l'aide des réserves accumulées on arriverait à se libérer de la tutelle patronale par la coopérative de production. »

Initialement les bénéfices étaient affectés à des caisses telles que maladie, chômage, retraite, etc.

« L'excédent de l'actif sur le passif représentant les bénéfices de l'entreprise est versé au fond de réserve de la société.

Mais une autre clause du statut, attribuant aux actionnaires 60 % des bénéfices réalisés, sans tenir compte de leur quotité d'achat, entraînait des conséquences graves. »

Une fois élu membre du conseil d'administration, après beaucoup de peines, de luttes, de discussions, Ponard obtint la suppression de la répartition des bénéfices entre salariés.

« Ouvrir largement les portes de la société La Fraternelle à tous les travailleurs en réduisant le droit d'entrée de 40 frs à 5 frs, ce qui permet à tous de pouvoir profiter des avantages collectifs que procurera l'association à tous ses membres. Le conseil d'administration, s'inspirant de l'esprit qui présida à la fondation de la société et prévoyant

l'utilité que peut avoir pour la classe ouvrière, dans quelques années, la possession d'un capital important, à l'aide duquel les travailleurs associés pourront s'assurer la jouissance intégrale du produit de leur travail, par l'institution de la production, et la sécurité dans l'existence, par l'organisation des services de prévoyance, de secours et de retraite, a voulu consacrer, par une disposition irrévocable, la fondation de ce capital impersonnel et en empêcher pour toujours la dispersion ou le partage. »

Parallèlement à cela, il se lance dans la politique. Il pense que l'action coopérative ne doit pas être dissociée de l'action politique et syndicale. Il fonde donc la *Fédération démocratique de l'arrondissement*, ainsi que le syndicat *Le travail*.

Lettre de H. Ponard à Allemane :

(Les allemanistes ont repris le nom ancien de *parti ouvrier socialiste révolutionnaire*. Leur action est dirigée vers *une fin qui doit rester rigoureusement révolutionnaire*. Allemane, contrairement à Jules Guesde, subordonne l'action politique à l'action économique et accorde un grand rôle aux syndicats. Il tend au syndicalisme révolutionnaire.)

Restons serrés autour du *Parti Ouvrier Socialiste Révolutionnaire*, c'est notre avis. (...) Mais l'avenir est dans l'émancipation morale du citoyen. (...) ...nous poursuivons dans nos petits coins notre organisation économique. Avec de nombreuses difficultés il est vrai nos petites coopératives naissent et fonctionnent. On devient comptable, commerçant, homme d'affaires par la force des choses, et ne vous étonnez pas, mon cher Allemane, qu'à certains moments l'action politique semble presque s'éteindre. Il y a des moments où l'on est presque prêt à s'en foutre, et cependant elle est tellement liée à l'action économique que ce serait lâcheté de l'abandonner.

Dans *Le Jura Socialiste* :

« Le mérite exceptionnel d'Henri Ponard est d'avoir pressenti que le socialisme ferait franchir un grand pas à la démocratie républicaine. Lui qui a su diffuser l'instruction qui devait consolider le républicanisme dès 1887, lui qui a su insuffler au mouvement coopératif dès 1886 une âme nouvelle qui lui donnait toute sa noblesse et toute son efficacité et qui lui permettait de progresser, va, à partir de 1893, s'engager dans la voie du socialisme, espoir unique et unique moyen du prolétariat pour assurer sa sécurité. »

La voix d'Henri Ponard :

« Il y a 6 ans que nous combattons à Saint-Claude pour notre émancipation et que nous luttons sur le terrain socialiste et révolutionnaire.

Ce qu'il fallait, au début, c'était le moyen de penser et d'exprimer cette pensée. Nous avons conquis tous les deux en fondant le journal et le cercle d'études sociales.

À ce moment-là, nos adversaires nous traitaient de politiciens avides d'user à notre tour du fameux : ôte-toi de là que je m'y mette.

Nous mesurant à leur aune, ils ne pouvaient concevoir en nous d'autre ambition que celle qu'ils ressentaient eux-mêmes pour la conquête des mandats électifs, de places, et de sinécures.

Étant donné cet état d'esprit, la chose était compréhensible, nous n'avions pas à nous défendre, il fallait donner le temps aux actes de se produire.

Nous avons du reste affronté toutes les luttes électorales bien plus dans le but d'agiter les esprits que pour conquérir un mandat.

Nos adversaires n'ont vu toujours que la question politique électorale, et après quelque temps, on finit par admettre qu'ouvriers nous pouvions quand même avoir une opinion, on nous laissa tranquilles pendant quelque temps.

Nos bons politiciens se montrèrent même doucereux vers 1897 et 1898 parce que nous devenions arbitres et que, placés entre bleus et blancs, nous pouvions faire pencher la balance.

Conscients que la lutte n'existe pas entre deux catégories de bourgeois, mais entre le prolétariat et le capitalisme, nous sommes restés fidèles à notre doctrine et nous avons bien fait.

Pendant ce temps s'est accomplie une évolution dans les esprits que n'avaient jamais soupçonnée nos ennemis. (...) On voit presque tous les semestres surgir une nouvelle organisation ouvrière. La société des diamantaires à façon; celle des lapidaires du Jura; la transformation de la Fraternelle de société capitaliste en institution de solidarité, ont été les premières manifestations des résultats que vont donner 6 ans de propagande suivie et rigoureusement menée vers le but unique de l'émancipation des travailleurs par eux-mêmes.

Ce n'est pas tout. Au mois de janvier se constitue la coopérative des cordonniers. Au mois de février, celle des tailleurs de Lons-le-Saunier, et tout cela dans le même esprit, sur les mêmes bases d'une étroite solidarité entre travailleurs.

Par surcroît, la dernière assemblée générale de la Fraternelle décide dès maintenant la constitution d'actions pour la production de la pipe. L'exemple gagne même des corporations jusqu'ici restées étrangères au mouvement socialiste. Les ouvriers de l'ameublement songent, eux aussi, à faire leurs affaires et ne songent pas à constituer une société à partitions individuelles ; non, c'est la société à base communiste qui est immédiatement envisagée.

Voilà le résultat de la propagande socialiste. »

Henri Ponard.

Peu à peu, un homme se dessine. Cette voix émerge de ses lettres, des comptes rendus des assemblées des conseils d'administration. Et je ne cesse de penser à mon grand-père.

Je désire faire entrer Alphonse et Henri Ponard dans mon écriture. Conjointement.

Cette écriture-là.

On trace un mot. Sans souvent réfléchir, ni comprendre pourquoi celui-ci plutôt qu'un autre. Un mot qui en appelle d'autres. Et puis tous ces mots, sans que l'on sache pourquoi, se mettent à briller d'une façon anormale, et m'entraînent dans leur sillage. Ils amplifient une voix que je n'avais pas occultée, mais absorbée distraitement. Je sais qu'il y a un sens à tout cela.

Dans la salle des archives je parcours en tous sens l'*Internationale socialiste*. Celle, déchirée, mise en miettes, mais toujours prête à renaître. À reprendre vie et indépendance.

Je dis à Alain, l'archiviste : *Les archives de la Fraternelle, c'est la résistance de la mémoire ouvrière.*

Je plonge dans les remous de cette nappe d'images que ma recherche fait lever.

C'est un langage :

« Du jour où les travailleurs, cessant de s'abrutir au cabaret, ou renonçant à la politique, se décideront à descendre en leur part-dedans, à s'analyser, à cultiver leur raison en friche, à se dégager des broussailles, ils aboliront banques, bourses, chambres de commerce, fermeront études d'huissiers, d'avoués et de notaires, transformeront casernes, couvents, monastères en monuments utiles, boucleront les lupanars, abattront prisons et bagnes, et sur le globe enfin assaini et aplani, édifieront la société d'attraction et d'harmonie. »

Un langage socialiste :

« Le C.A. croit devoir rappeler que l'œuvre de la fraternelle n'est pas une entreprise capitaliste faite pour le profit de quelques-uns, mais au contraire une œuvre d'émancipation ouvrière édiflée par quelques-uns pour devenir un instrument d'émancipation de tous. »

Un langage de construction :

« Le conseil d'administration est le dépositaire de l'autorité administrative de l'organisation, il lui appartient de la mettre en pratique.

Responsable légalement et moralement devant l'assemblée générale de l'exécution des décisions prises et de l'administration qui lui est confiée, il ne saurait admettre autrement que sous forme de conseils l'expression de volonté ou d'opinion personnelle d'un membre isolé.

Le C.A. demande aux employés de se considérer comme des collaborateurs apportant outre leur travail rétribué leur part de dévouement et d'initiative, et non pas comme des salariés mettant en opposition leur intérêt individuel avec l'intérêt de la société. »

Un langage de militant :

« ... Mais il fallait à un parti naissant un instrument de combat : le journal, et pour qu'il fût plus sûr de ne subir aucune influence bourgeoise, une imprimerie.

... Ponard a été le principal organisateur de cette audacieuse entreprise d'une imprimerie et d'un journal appartenant non plus à une individualité mais à un parti organisé. Depuis le journal a toujours paru, et pas un seul numéro n'a été publié sans qu'il n'y ait eu sa signature.

L'homme libre est vertueux par essence. L'individu qui n'est vertueux que par peur du gendarme est le pire criminel. N'obéir qu'à sa conscience, sans songer aux prescriptions de la société, c'est le sublime de la vertu. La conscience doit être le seul moteur de nos actes. Elle défaille sous le poids des traditions, des préjugés, des sophismes. Il faut la délivrer, et l'éclairer.

... ainsi donc se précise l'esprit d'organisation méthodique de la classe ouvrière. Les travailleurs organisés pour leur défense commune dans les syndicats, où déjà partiellement libérés de la tutelle patronale par la coopérative, conçoivent l'utilité de donner une forme unitaire à leur action. C'est de bon augure. Contre la classe bourgeoise, unie

dans son immense solidarité des égoïsmes, la classe ouvrière groupe ses forces pour les diriger avec certitude vers la conquête de son émancipation. Cette première réunion de l'université ouvrière a été véritablement réconfortante par la sûreté de ses décisions et la logique de ses appréciations.

Ce qui manque maintenant à la classe ouvrière, ce sont des locaux de réunion où elle se sente chez elle. Et la Fraternelle, qui fut le refuge des syndicats lorsqu'ils ont été expulsés de leurs locaux, est apparue à tous comme l'organisme économique propre à réaliser les desiderata de la classe ouvrière. (...)

Dans la nécessité où elle se trouve elle-même de construire une boulangerie, des caves et des entrepôts, tant pour ses propres services que pour servir aussi la Fédération des coopératives régionales d'alimentation, n'était-il pas possible de prévoir, dans la même construction, des locaux particuliers pour chaque syndicat, et une grande salle de réunion?

En n'exécutant qu'une fraction du vaste projet de Maison du Peuple, qui avait été conçu il y a quelques années, on pouvait arriver à répondre à toutes les nécessités immédiates, sans rendre impossible pour plus tard la réalisation du grand projet. »

Jaurès :

« Oui, la Maison du Peuple, il faut la créer; vous le pouvez, avec toutes ces volontés et ces énergies. »

La Fraternelle, c'est tout un monde, c'est l'Histoire.

La Maison du Peuple, c'est une réalité physique, c'est comme le dessin d'un corps. il est fait d'espaces, de trous, de vides, de volumes, de lignes, de compacité.

Je veux regarder au fond des yeux la Maison du Peuple.

L'homme n'y est pas seul, mais ensemble.

Cette Maison, c'est une poignée de mots.

Cette Maison, c'est la chair et la lumière d'hommes qui ont réussi à réduire la précarité, qui ont lutté, travaillé, se sont amusés ensemble.

À Saint-Claude j'écoute cette parole ouvrière. Celle qui s'est organisée pour lutter. Et la dire.

Dire cette parole, c'est la renvoyer essentiellement au socialisme qui la fonde.

« Déclaration de principes :

Considérant,

Que l'émancipation des travailleurs ne peut être l'œuvre que des travailleurs eux-mêmes ;

Que les efforts des travailleurs pour conquérir leur émancipation ne doivent pas tendre à constituer de nouveaux privilèges, mais à réaliser pour tous l'égalité, et, par elle, la véritable liberté ;

Que l'assujettissement des travailleurs aux détenteurs du capital est la source de toute servitude politique, morale, et matérielle ;

Que pour cette raison l'émancipation économique des travailleurs est le grand but auquel doit être subordonné tout mouvement politique ;

Que l'émancipation des travailleurs n'est pas un problème simplement local ou national, qu'au contraire ce problème intéresse les travailleurs de toutes les nations dites civilisées, sa solution étant nécessairement subordonnée à leur concours théorique et pratique ;

Pour ces raisons :

Le parti ouvrier socialiste révolutionnaire déclare :

1) Que le but final qu'il poursuit est l'émancipation complète de tous les êtres humains, sans distinction de sexe, de race et de nationalité ;

2) Que cette émancipation ne sera en bonne voie que lorsque, par la socialisation des moyens de produire, on s'acheminera vers une société communiste dans laquelle « chacun donnait selon ses forces, recevra selon ses besoins ».

3) Que, pour marcher dans cette voie, il est nécessaire de maintenir, par le fait historique de la distinction des classes, un parti politique distinct en face des diverses nuances des partis politiques bourgeois ;

4) Que cette émancipation ne peut sortir que de l'action révolutionnaire, et qu'il y a lieu de poursuivre comme moyen la conquête des pouvoirs publics dans la commune, le département et l'État.

Nous sommes dans une période de l'histoire humaine où la satisfaction de l'homme commence à se chercher dans la satisfaction d'autrui, autant, sinon plus qu'en la satisfaction de soi-même.

De nombreux exemples se sont déjà produits par lesquels des détenteurs de la fortune ont indiqué qu'ils préféreraient attacher leur nom à une œuvre de sociologie moins retentissante mais plus utile

qu'une œuvre de vanité personnelle.

Cet esprit nouveau s'implante de plus en plus dans la conscience de quelques privilégiés, bien rares encore, mais qui examinent sincèrement toutes les questions sociales et ne sont pas loin de conclure que la véritable jouissance de l'être humain est de voir régner la vie et le bonheur autour de soi. »

Grâce à Alain, l'archiviste, je découvre Albin Lançon. C'est lui, certainement, dont il est question plus haut, détenteur de la fortune, et dont le souhait est de voir régner autour de lui le bonheur dans la classe ouvrière.

Son nom apparaît très peu dans les archives. Il est toujours resté dans l'ombre, discret, presque anonyme, mais c'est lui le véritable inspirateur de Ponard, lui, le véritable promoteur et « l'âme » de la Fraternelle.

C'était un marchand lapidaire. Un milliardaire.

Il est à noter que les idées socialistes ont été diffusées dans le Jura par les ouvriers diamantaires, qui venaient d'Anvers.

Il adhéra au parti socialiste vers 1893 et fut un des délégués du Jura au congrès socialiste tenu à Lyon, en mai 1901.

En 1892 il offrit un étage de son immeuble au *Cercle du travail*. L'année suivante il devint le principal actionnaire de l'imprimerie ouvrière de Saint-Claude. Il subventionna ensuite les journaux socialistes : *Le Montagnard*, *Le Jura*, *L'Éclaireur de l'Ain*.

Il fonda la coopérative *La Ruche*, qui fut rattachée plus tard à la Fraternelle.

Cette histoire de la Fraternelle, de la Maison du Peuple, de Ponard, et des autres, se passe à la même époque que celle de mon grand-père.

Il était né le 22 juin 1879 à Saint-Germain, dans le Territoire de Belfort.

On était aux premières années de la Troisième République. La noblesse d'empire était déconsidérée depuis la chute de Napoléon III. Mais la grande bourgeoisie s'affirmait. Ceux que l'on appelait les riches. Qui portaient la tête haute. Avec redingote et chapeau haut-de-forme. On les appelait aussi chevaliers d'industrie. Ils mâchonnaient de gros cigares et étaient attentifs aux fluctuations de la bourse. Ils étaient méprisants envers ceux qu'ils employaient.

Peut-être pas méprisants, mais pour eux, les ouvriers n'existaient

pas. C'étaient des bras, les économistes disent « une force de travail », dont il faut réduire au maximum le prix de revient. Ils en imposaient en imposant le respect de l'argent.

Le père d'Alphonse, Célestin Perche, se disait artisan. Sans métier bien défini, il travaillait de ses mains, et consciencieusement. Il avait le respect du travail bien fait.

Par exemple, il cerclait les roues des charrettes, battait le fer sur une enclume, dressait une charpente, ajustait une boiserie, fabriquait un meuble.

À Saint-Germain, village de quelque cent cinquante habitants, se trouvait une usine de tissage. On l'appelait « la Fabrique ». Il y avait soixante métiers à tisser.

La main d'œuvre était recrutée sur place. Lorsque les enfants approchaient de douze ans, et s'apprétaient à quitter l'école, on leur disait :

— *Tu vas entrer à la Fabrique. C'est l'âge de commencer ta vie.*

Certains n'attendaient même pas d'avoir le certificat d'études. Avec la complicité des instituteurs, ils quittaient l'école bien avant l'âge.

Qu'ils aillent ou non jusqu'au certificat, cela n'avait pas d'importance. Le diplôme ne leur servait à rien. La route était toute tracée : La Fabrique. Il ne pouvait y avoir d'autres alternatives que l'enfermement dans ces sales bâtiments-là...

Il n'y avait pas à se préoccuper du salaire : on l'imposait. C'était à prendre ou à laisser. Pas de discussion possible.

On était embauché immédiatement.

Le premier mois achevé, on tendait la main, on comptait les pièces.

Il n'y avait que ça à faire. Compter les pièces et montrer que l'on était satisfait. Pas d'augmentation possible. C'était ça ou rien.

— *Si ça ne vous plaît pas, eh bien partez. D'autres ne demandent pas davantage.*

On comptait les pièces, et on pensait que c'était bien.

Quoi faire d'autre ? La Fabrique était la seule entreprise dans les environs. Elle faisait vivre tout le village.

On consentait à la servitude, parce que l'on ne pouvait faire autrement.

Sans même un plissement du front.

Et il fallait même montrer que l'on était satisfait.

*Si ça ne vous plaît pas, vous n'avez qu'à partir. On n'a pas de problème pour trouver du personnel.*

Il y en avait qui étaient « marqués » dès le premier mois.

Il suffisait d'un rien : une hésitation quand ils recevaient leur paie, une certaine façon appuyée de compter les pièces, un regard que le contremaître interprétait mal :

— *Il faut l'avoir à l'œil, celui-là, c'est un mauvais ouvrier, il n'a pas l'esprit de la maison.*

On ne doit pas discuter l'autorité de ses chefs. Le contremaître était là.

La fonction du contremaître était de sanctionner. Le prétexte était vite trouvé : un rire, un geste, un morceau de pain porté à la bouche.

— *On n'a plus besoin de toi ici. Va demander ton compte.*

Célestin, disait souvent à ses enfants :

— *Inutile de faire des rêves, regardons devant nous, utilisons au mieux ce dont nous disposons dans l'état présent. Il faut avoir de l'ambition, c'est vrai, mais pas la vanité de l'ambition. La Fabrique est là, elle vous apportera du travail, lorsque vous aurez l'âge. C'est ça l'essentiel.*

La Fabrique.

À cinq heures du matin, les portes s'ouvraient. Un quart d'heure avant la sirène avait lancé son premier appel, et les gens étaient sortis de leur maison. Et c'était une procession jusqu'à la grille, à travers le village.

À cinq heures moins deux minutes, second appel de sirène, très bref. Le portail s'ouvrait. Et la procession entraît dans la cour de l'usine. Le portier ne cessait de regarder la grosse horloge installée sur le mur de la loge. Lorsque la grande aiguille s'arrêtait pile sur le chiffre cinq, l'homme se précipitait sur la grille, et la poussait le plus rapidement possible, au risque de coincer les derniers arrivants.

À ce moment-là, il fermait à double tour la serrure, mettait la clef dans sa poche.

Pas de pitié pour les retardataires. Cinq heures, c'est l'heure.

Dix minutes plus tard, il ouvrait le portail à nouveau, et faisait entrer ceux qui étaient arrivés après. Mais là, il sanctionnait. Pour le premier retard dans le mois, il était prévu une inscription du nom de l'ouvrier dans un cahier prévu pour ça.

La seconde fois, l'inscription était soulignée en rouge. Et il fallait payer une amende. Elle était disproportionnée par rapport à la paie : les minutes perdues pour la Fabrique se trouvaient payées plus cher que celles du travail.

Ça ne servait à rien de s'excuser, de discuter, de chercher à émouvoir. Une seule solution : accepter sans dire un mot.

Pour le troisième retard, le renvoi.

Le portier était inflexible.

Alors, pour celui mis à pied, c'était la vie de galère qui commençait. On se montrait méfiant pour embaucher quelqu'un qui venait d'un autre lieu. On cherchait toujours la tare : c'est un paresseux, ou un querelleur qui met le désordre partout où il passe, ou un chapardeur. C'était un véritable interrogatoire, avec des yeux qui sondaient, des silences lourds devant lesquels le demandeur d'emploi perdait pied. Que faisait alors cet homme privé de travail, donc d'argent ?

Aller se louer à la journée, mais ça ne durait pas.

Tôt ou tard, il arrivait à la pire des solutions, partir sur les routes, besace au dos, bâton à la main, assumant la condition de mendiant.

Les pauvres étaient livrés au hasard des chemins. À cette époque, il était courant de voir se traîner ces épaves.

Les pauvres avaient leurs habitudes. Ils connaissaient les bonnes maisons. Souvent, racontait mon grand-père, un pauvre se présentait à la porte de la maison de ses parents à l'heure du repas. D'un seul coup d'œil, il était reconnu. Le père se tournait vers sa femme. *Il faut un couvert de plus.* Caroline ne mettait pas de couvert supplémentaire : il y était déjà. Il y avait toujours une assiette en plus, sur la table : « l'assiette du pauvre ».

Le pauvre, à table, devenait un autre membre de la famille. Le contenu de la casserole de pommes de terre était partagé en sept au lieu de six, ainsi que le morceau de lard.

*Au moins aujourd'hui il mangera à sa faim.*

Et le verre du pauvre ne restait jamais vide.

Cependant, on ne donnait pas de couteau au pauvre, car ils en avaient tous un.

C'était une sorte d'outil personnel, leur propriété. Ils étaient fiers de le sortir de leur poche, de l'ouvrir, de caresser la lame du pouce.

Une fois ou l'autre, il est arrivé que le pauvre n'avait même pas ça sur lui. Il faisait semblant de chercher dans ses poches, il prenait l'air inquiet, allait fouiller dans sa besace, il soupirait, il secouait la tête. *J'ai dû le perdre.* C'est par ces mots qu'il cachait sa misère.

Le père, alors, lui offrait le sien. Une façon de lui faire honneur.

Je me souviens que mon grand-père, lorsqu'il racontait cela, pré-

cisait : *Le côté tranchant de sa lame était devenu étroit tant il avait été aiguisé.*

Le pauvre, à la fin du repas, l'essuyait avec soin sur sa manche, avant de le lui remettre en le remerciant.

L'honneur des pauvres.

Alphonse, mon grand-père, était le seul qui, dès la table desservie, ouvrait les livres que l'instituteur lui avait confiés. Il avait le désir d'apprendre, ainsi qu'il le dira plus tard.

Célestin était content. *Il faut remplir sa tête tant qu'on peut. Tout est utile dans la vie, même de connaître ce qui ne sert pas.*

Alphonse ne pensait qu'à l'école.

Il fut reçu à son certificat d'études, à douze ans.

— *C'est très bien, Alphonse, dit le père ému. Cela mérite une semaine de vacances. Je suis fier de toi. Ensuite, tu entreras à la Fabrique.*

Alphonse ne dort pas de la nuit.

Le lendemain, il alla voir son père dans son atelier.

— *Je voudrais bien ne pas aller à la Fabrique, mais continuer à étudier.*

— *Étudier quoi?*

— *Je voudrais passer le brevet. Car j'aimerais être instituteur.*

— *Tu as tes idées, Alphonse, et je suis content de les connaître. Gardes-les. On fera ce qu'on pourra. Mais il faut d'abord que tu entres à la Fabrique, que tu gagnes ta vie. Il faut savoir affronter la vie. À douze ans, tu es un gamin. L'usine va te former. La réalité de la vie, c'est là-dedans que tu vas l'affronter. Tu apprendras que rien ne vient sans peine, et qu'un effort est toujours utile. Il n'y a pas de meilleur maître que l'usine.*

La Fabrique. La sirène. La grille. Le portier. Le contremaître toujours aux aguets, l'odeur de l'atelier, le bruit des engrenages et des navettes.

La Fabrique avilissait.

La Fabrique payait mal, mais elle payait.

Mon grand-père marchait sans joie, le matin, dans la grande procession des ouvriers encore englués de sommeil, vers le portail qui s'ouvrait à cinq heures moins deux. *Il te faut aller à la Fabrique, lui avait répété son père. Tu sais que l'on n'est pas riche. Qui te paiera tes études ?*

Le contremaître lui avait dit, en lui montrant un métier à tisser :

— *Voilà ta place.*

Sa sœur Émilie avait celui à côté de lui.

Le contremaître, on l'appelait l'Empereur. Peut-être parce qu'il portait barbiche, comme Napoléon III.

Il avait fait toute sa carrière à la Fabrique, où il était entré à dix ans. Il était d'une brutalité extrême. Personne ne lui faisait peur.

Sauf l'expert comptable, car il était sous ses ordres. Celui-ci cumulait son emploi avec celui de directeur de la Fabrique.

C'était lui qui personnifiait l'autorité.

Je me souviens que mon grand-père disait *qu'il avait le visage en lame de couteau, le nez long, et la voix métallique.*

Sa façon de commander était vulgaire et tranchante. On expliquait cela par sa présence à l'armée durant quinze ans.

L'Empereur était à sa merci, car c'est lui qui lui donnait une prime annuelle de vingt francs, qu'il réduisait ou supprimait s'il jugeait que les ouvriers n'avaient pas été traités assez sévèrement.

Il n'avait en tête que la marche impeccable de l'entreprise.

Aussi l'Empereur se surpassait dans la surveillance et la sanction.

Un soir d'hiver, alors qu'il rentrait chez lui, il s'était trouvé en face de deux gars qui le rouèrent de coups.

— *La prochaine fois tu resteras sur le carreau*, lui dirent-ils, d'une voix contrefaite pour ne pas être reconnus.

Ce jour-là il avait réprimandé et sanctionné un homme de plus de soixante ans, qui avait fait tomber de sa poche sa blague à tabac, en tirant son mouchoir.

L'Empereur, à partir de ce moment, s'en tint presque essentiellement à la surveillance des femmes et des filles.

Il trouvait toujours une faute, il se précipitait au pas de course chez le directeur, et là il expliquait, accusait, justifiait ainsi son droit à la prime de fin d'année.

En haut de la hiérarchie, tout au sommet, il y avait le patron.

Il habitait Giromagny. Il y possédait une usine, mais avait créé un grand nombre de petits ateliers, disséminés dans les villages de la campagne.

Il ne venait à Saint-Germain que quatre ou cinq fois par an.

Lorsque le patron était dans les murs de l'usine, l'Empereur se surpassait.

On disait qu'il avait le regard accroché à tous les métiers à la fois. Il criait, grognait, hennissait, rugissait. Et sanctionnait.

Il se montrait le plus féroce envers les rangées de métiers à tisser qui se trouvaient au fond de la Fabrique, car c'est sur elles que s'ou-

vrait la porte vitrée du bureau du directeur, où se trouvait le patron.

Celui-ci n'aimait pas se montrer à ses ouvriers, qui eux, dès qu'ils flairaient sa présence dans l'usine, sentaient en eux renaître la peur ancestrale du faible envers le fort.

Le patron ne devait pas aimer voir ces gens mal vêtus, sales. Ils travaillaient pour lui, mais ils étaient comme les bêtes dans les fermes : utiles, c'est tout.

Émilie aimait beaucoup son frère Alphonse. Elle souffrait de le voir travailler à la Fabrique, alors qu'il ne pensait qu'à étudier.

Il avait toujours un livre scolaire sur lui, et entre deux tours de navettes, il se plongeait dedans. Malheureusement, il arrivait que le fil se cassait. Il fallait être attentif. Souvent, il avait frôlé la catastrophe.

Alors, elle s'est proposée de surveiller son métier, en plus du sien.

Il pouvait ainsi étudier plus facilement.

Lorsque retentissait un cri étouffé : *Attention l'Empereur*, il glissait rapidement le livre sous le linge qu'il y avait devant chaque métier, et qui servait à s'essuyer les mains afin qu'elles ne salissent pas les pièces de coton.

Une fois, l'Empereur survint sans qu'on ait eu le temps de l'apercevoir. Cinq sous d'amende. Et il alla brûler lui-même le livre à la chaufferie.

Il avait hurlé, le soir, lorsqu'ils quittaient l'usine :

- *La prochaine fois, pour toi et ta sœur, ce sera la porte !*

Le lendemain, Alphonse amenait à la Fabrique un autre livre et sa sœur surveillait à nouveau les deux métiers.

Un état d'alerte permanent s'était instauré.

Mon grand-père suivait les autres dans leur marche vers la Fabrique, chaque jour, mais n'arrivait pas à les considérer comme des compagnons. Il n'était qu'une ombre parmi les ombres, qui arrivait chaque matin ( — *Attention à ne pas être en retard !* ) dans la grande salle des métiers où chaque ouvrier, chaque ouvrière retrouvait sa place, sous la lumière d'une lampe à pétrole que le portier avait allumée entre les deux coups de sirène. Une lampe à pétrole par métier.

Et là, derrière eux, l'Empereur et ses glapissements, qui cherchait un coupable.

Et le cliquetis des navettes, et le ronflement des poulies.

Il apprenait, néanmoins, avec acharnement.

Et le soir, lorsque les machines s'arrêtaient, le silence retombait sur l'usine. Alors Alphonse rejoignait la cohorte qui reprenait comme tous les jours la direction du village. Il allait à la rencontre d'un lendemain qui se présenterait trop vite devant lui, un lendemain aussi morne, aussi désespérant que la journée qui venait de se terminer. Aussi accablant que chaque journée de chaque mois.

À la fin de sa vie, mon grand-père :

— *Je ne sais pas comment faisait Émilie pour surveiller deux métiers à la fois. Déjà, avec un seul, c'était épuisant de soutenir une telle attention douze heures par jour.*

Et le lendemain, tous les lendemains à cinq heures moins le quart la sirène jetait son premier cri.

Une grande année passa.

Il se demandait *Combien d'années vais-je encore passer à attendre ?* Mais à attendre quoi ? L'évasion ? L'idée qu'il pourrait passer toute une vie à attendre le faisait frémir.

Un soir de décembre, le père, après dîner :

— *Alphonse, il faut que je te dise. Nous avons réfléchi, ta mère et moi. Tu travailles à la Fabrique, et tu n'aimes pas ça. Je vois tes goûts. Tu ne penses qu'à étudier. Alors, à la fin du mois, deux jours avant Noël, tu demanderas ton compte à la Fabrique, et tu iras te faire inscrire au cours supérieur de Rougemont-le-Château. Je suis allé voir le directeur, cet après-midi. Il te prend comme externe à la rentrée de janvier.*

Les cours commençaient à huit heures et demi. Six kilomètres matin et soir. On lui a acheté une solide paire de brodequins à semelles cloutées. Et une pèlerine pour les mois d'hiver. Il emportait son repas de midi qu'il faisait réchauffer sur le poêle de la classe, et qu'il mangeait sous le préau.

Mais les résultats scolaires n'étaient pas satisfaisants. Ses camarades de cours étaient plus avancés que lui. L'année suivante, ce fut un peu mieux, mais il avait du mal. Cependant il travaillait d'arrache-pied.

Il échoua à l'examen. Cela le mortifia. Mais il recommença une autre année.

Il fut alors reçu au brevet supérieur.

Maintenant il était sûr qu'il ne rejoindrait plus le matin la meute muette, la désolante procession, la marche des condamnés sur la route qui conduisait là où il était impossible qu'elle n'allât point.

Et dans les oreilles de tous, ces mots :

— *Dépêche-toi, tu seras en retard.*

Il y avait déjà dans la voix pressante la menace de la sanction.

Pour lui, tout ça était fini.

Il allait être enfin instituteur.

— *Mais pourquoi veux-tu être instituteur ?*

— *Il n'y a pas de plus beau métier lorsqu'on le fait proprement.*

Alphonse :

— *Lorsque je suis parti de la Fabrique, le dernier soir, lorsque je suis allé dans le bureau me faire remettre ma dernière paie, je me suis retenu de ne pas hurler de joie. Mais je n'ai pas voulu le faire devant mes anciens compagnons de travail.*

Lorsque j'étais enfant, mon grand-père m'a montré un de ses livres de classe de cette époque. C'était un vieux livre d'arithmétique. Sur la page de garde, il avait écrit d'une écriture « ronde », à l'encre rouge : *vouloir, c'est pouvoir.*

De la Maison du Peuple, à Saint-Claude, dans le Jura, je suis allé à Morvillars, Territoire de Belfort.

Il n'y a plus de notions de frontière et d'oubli. Je suis revenu le long de la rivière, près des « Quatre vouîtes », sur le chemin qui mène aux Forges. Enfant, c'est là que j'allais pêcher, ou tout simplement rêver. J'ai fermé les yeux. La silhouette d'Alphonse. J'ai ouvert les yeux. Dans les remous de la rivière, j'ai cru apercevoir comme un reflet le visage de Ponard, que je connais par un portrait qui trône dans la salle des archives à la Maison du Peuple.

Viennent de cette rivière que je scrutais comme on scrute les paroles d'un autre temps, des reflets dont je reconnais le sens, comme le désir de revenir à l'origine.

Ce désir nouveau.

Et cela formait sans que j'en aie conscience, une idée de récit.

Morvillars, est en moi non comme un rêve, mais comme un rêve au centre d'un rêve. C'est devenu dans ma vie beaucoup plus qu'une évocation de mots et de personnes. C'est là où dans les premières années de ma vie ont foisonné des éléments que je ne cherche pas à comprendre mais que je sens.

Après quoi eut lieu la maturation de sa présence.

Je suis un écrivain. L'écrivain est un être fait de chair et de sang. Et de mémoire. Il est issu d'êtres de chair et de sang. Et de leurs mémoires.

Il vit au milieu d'eux. Il est pénétré, saturé de cette humanité.

Mes mots sont une partie de moi. Ils ont une racine en dehors de mon écriture. Ils ont une racine non seulement dans ma vie, mais aussi dans celle de ceux qui sont nés avant moi et dont je suis issu.

L'écriture est faite de mouvements, de moments, de mots que l'on croit clairs, et qui, sans que l'on comprenne la raison, se mettent à s'obscurcir. Une autre mémoire lui apporte un surcroît d'énigmes.

Un jour, donc, j'ai quitté momentanément la salle des archives, j'ai eu le sentiment qu'il était indispensable que j'aille à Morvillars.

Je me souviens, vingt ans plus tôt j'avais pris de l'essence dans une station-service, sur la route de Delle et de Joncherey. Dans le bureau du pompiste, j'avais fait un chèque.

Le pompiste y jette un coup d'œil, le place dans un tiroir, puis son geste reste en suspens, il reprend le chèque, me regarde :

— *Vous vous appelez Perche? Seriez-vous parent avec Monsieur Perche? Alphonse Perche?*

— *Alphonse Perche? C'était mon grand-père.*

— *Vous êtes donc le petit-fils de Monsieur Perche? Si nos pères savent lire, c'est grâce à lui. Si leurs enfants ont fait des études, c'est grâce à lui. Vous pouvez frapper à chaque maison du village, si vous leur dites je suis le petit-fils de Monsieur Perche, vous verrez que les portes s'ouvriront grandes pour vous. Monsieur Perche a vraiment marqué son village. C'était un instituteur extraordinaire. Il avait le sens de l'enseignement. Tout le village, en entier, lui en est encore reconnaissant. Vous savez, mon frère est ingénieur, eh bien s'il est ce qu'il est, c'est grâce à votre grand-père. Il avait le sens du devoir. Le devoir de la passation du savoir. Il était intègre. Et il faisait travailler de la même façon les fils Viellard et les fils de leurs ouvriers. S'il n'y avait pas eu Monsieur Perche à Morvillars, fils d'ouvriers, on serait tous restés ouvriers.*

Nous venions chaque année à Morvillars, mes parents et moi, dans la maison de mes grands-parents.

C'était un bonheur.

Nous habitons la campagne, en Périgord, dans un paysage de collines.

Et pourtant je n'ai jamais été aussi heureux que là, entre le canal et l'usine à hameçons.

Je suis de la campagne. Je connaissais les paysans. On est de la même race, eux et moi. Ce sont des gens de la terre et du ciel, de la pluie, et du soleil.

Là, à Morvillars j'étais immergé brutalement dans un monde totalement différent.

Le monde ouvrier.

Les ouvriers sont gens de l'ombre. Ils travaillent dans l'enceinte interdite de l'usine. Dans les odeurs d'usine.

L'usine d'hameçons, à vingt mètres de la maison de mes grands-parents. La journée était rythmée par les coups de sirène.

Le jardin de ma grand-mère bordait le canal. J'allais souvent l'accompagner. Je m'asseyais, regardais le canal, l'usine.

Le canal était une dérivation de la rivière Allaine.

J'aime le nom de ces rivières franc-comtoises.

Souvent, je me les récite :

La Furieuse, le Lison, la Luzine, la Cuisance, la Savoureuse, la Boubeuse, la Cavatte, la Ranceuse, le Roide, le Tabeillon, le Dessoubre, le Brande, la Batte, la Vallière, la Sorne, le Suran, la Seille, le Dard, l'Abîme, le Gros-Dard, l'Ange, la Valserine, la Semine, l'Enragé.

Et la Bienne et le Tacon, à Saint-Claude, ville où j'écris ces pages, à la Maison du Peuple.

J'aime aussi ces mots : Maison du Peuple.

Je me plais à imaginer un infini de choses se levant et foisonnant près de ce ruisseau, sur le chemin de Morvillars aux Forges, au lieu dit les « Quatre voûtes », et qu'il me plaît d'imaginer comme un éternel mouvement de départ.

Alphonse n'était pas un révolutionnaire, ni un socialiste. Il n'a jamais été perméable à ces idées-là.

Chez lui, on ne chantait pas *l'Internationale* mais *l'Ave Maria*.

Il a toujours accepté l'ordre établi, le patronat, les ouvriers. Il avait beau appeler ses patrons les « ventres dorés », il ne supportait pas qu'un ouvrier parlât mal d'eux.

Les Viellard étaient ses patrons. Il ne voulait pas changer cet ordre-là. « Respect aux patrons. »

Mais il restait vigilant.

Il m'avait raconté qu'un des Viellard, lorsqu'il allait à la messe, avait l'habitude de sanctionner ses ouvriers lorsqu'ils n'enlevaient pas leurs casquettes pour le saluer. Il était outré.

Lorsqu'il arriva à Morvillars, ce village était le fief des Viellard-Migeon. Comme Beaucourt l'était pour les Japy.

On parle, à propos de leur politique vis-à-vis de leurs ouvriers de « paternalisme éclairé ».

J'ai trouvé une interview d'Henry Japy, donnée au Figaro en 1901 :

« ... Certes les ouvriers sont des enfants, de grands enfants, qui ne demandent que protection et qui ne songent à se révolter que lorsqu'ils sentent que cette protection leur échappe ou qu'elle cherche à se transformer en domination. Pour conserver l'influence sur l'ouvrier, il y a deux méthodes bien distinctes : l'une, toute de menaces, d'âpreté dans le service ; elle dure tant qu'elle peut, jusqu'au jour de la révolte et de la grève. L'autre d'équité, de justice, de philanthropie, qui affirme par des actes journaliers, l'union constante entre le capital et le travail. Cette dernière méthode, à mon avis, sera celle de l'avenir, et c'est la mienne, qui m'a toujours réussi. L'autre, c'est celle du passé. »

Dans la région, l'influence paternaliste ne s'exerce que chez les Japy, à Beaucourt, et chez les Viellard, à Morvillars.

Cette adroite domination a pour résultat une véritable apathie chez les ouvriers.

Daniel Vasseur — *Les débuts du mouvement ouvrier dans la région de Belfort-Montbéliard (1870 - 1914)* :

« Pour qu'un mouvement d'association ouvrière assez fort naisse dans cette région, il eût fallu que les idées socialistes qui commençaient à se répandre en France aient pu y rencontrer le terrain favorable d'une agglomération ouvrière importante, échappant à l'emprise d'une seule entreprise et formant un milieu social actif ouvert sur l'extérieur. »

Dépendant déjà économiquement des Viellard par son salaire, l'ouvrier de Morvillars est attaché à lui par toutes les obligations dont il lui est redevable: caisses de retraites et de secours, logement, coopérative, école, etc. Tous les dirigeants de ces caisses de secours, coopératives, sont nommés par les patrons.

Partout où un désir d'associations pourrait naître entre les ouvriers, les patrons le devancent en créant une institution solide et envahissante.

Il n'y a que deux points sur lesquels les patrons ne transigent pas : le salaire et la durée de travail.

Les ouvriers les plus liés sont ceux qui ont pu bénéficier au maximum des avantages de la politique patronale, comme par exemple acheter leur maison dans leurs cités ouvrières.

« L'ouvrier, devenu propriétaire, ne fût-ce que d'une maisonnette ou d'un lopin de terre gagné de ses mains est transformé. Celui-là laisse passer l'émeute. Celui-là aime le travail, et n'est plus un pilier de cabarets, celui-là devient conservateur. »

D' Muston, *Histoire d'un village : Beaucourt*.

À cette emprise économique s'ajoute une emprise politique.

Le maire de Morvillars était un Viellard, le sénateur également.

Il y a une troisième emprise, c'est l'emprise morale.

Les patrons tiennent l'école et l'église. Ce sont eux qui font nommer le curé et l'instituteur.

Alphonse Perche était directeur de cette école dite libre.

Les patrons insistaient pour que leurs ouvriers aillent à l'église le dimanche. Si certains oubliaient d'y venir, il y avait aussitôt réprimande. Et même sanction.

Pendant longtemps il n'y eut que cette seule école. Une école laïque s'est ouverte, un peu plus tard. Elle n'avait qu'un seul élève, le fils de l'instituteur. Les ouvriers, s'ils voulaient garder leur emploi, et leur logement, savaient que cette école-là leur était interdite.

Dans *Le Journal du Jura* :

« Qu'il soit donc bien reconnu que ceux qui se refusent d'éclairer le peuple sont des gens qui veulent l'exploiter, et qui ont besoin de son aveuglement pour réussir. »

Alphonse a été engagé par la maison Viellard-Migeon, comme précepteur des enfants de la famille.

Lorsqu'ils ont voulu ouvrir une école à eux, pour éviter la tentation aux ouvriers d'envoyer leurs enfants dans une école de la République, ils l'ont nommé directeur. Ils lui ont confié également l'enseignement du catéchisme. Ils le connaissaient : ce n'est pas Monsieur Perche qui allait introduire dans les cerveaux des fils de leurs ouvriers des idées socialistes et pernicieuses.

Ils lui ont interdit, les premières années, de faire passer à ses élèves le certificat d'études.

*Ils en n'ont pas besoin pour travailler dans nos usines.*

Et puis c'est toujours très mauvais d'avoir des ouvriers trop instruits.

Mon grand-père s'est insurgé. Je crois bien que c'est la première fois qu'il a enfreint les ordres de ses patrons. Cela ne collait pas avec sa conception de l'éducation. Un garçon intelligent doit pouvoir accéder à toutes les études.

Alors, la veille de l'examen, il faisait venir les enfants candidats dans une ferme, celle de sa belle-mère à Méziré, les cachait dans une voiture de foin, et faisait conduire ce chariot dans une commune voisine, où le lendemain, ils passaient le certificat, avec la complicité de l'instituteur.

Il avait pris bien soin de faire jurer aux parents de garder le silence absolu sur cette comédie.

Comme tous ceux qui travaillaient pour la maison Viellard-Migeon, il était très mal payé.

Une misère. Ce n'était pas la pauvreté, à la maison, mais c'était loin d'être la richesse.

Mais ce qu'il considérait comme plus important que l'argent, c'était la passation du savoir.

Et il avait la considération de tous, patrons et ouvriers.

Henri Ponard, lui aussi, n'était pas riche.

J'ai trouvé une de ses lettres adressée à un ouvrier typographe qui demandait une augmentation :

« Tu te plains de ta situation. Si tu étais à la mienne, il y a longtemps que tu aurais déserté. En somme, tu as à l'imprimerie 21 810 frs par an. Pas de chômage. Pas de fausses journées. Pas d'embêtement. Avec cela on peut vivre mon vieux, sans faire de dettes. Comme travail tu es tenu à faire que ce que tu peux.

Sais-tu comment je vis, moi ?

920 frs à la Fraternelle. 260 à l'imprimerie. 860 au journal. Total 2 140 frs par an. Et je donne de tous côtés. J'ai les occasions de dépenser que tu n'as pas. Et le journal est endetté aujourd'hui, je n'ai rien touché depuis plus d'un an. Je ne sais pas si jamais il pourra me rétribuer. »

Je remue sur la feuille blanche des souvenirs d'autres que moi. Mais qui m'appartiennent, parce qu'il y a toujours quelqu'un qui vient me rejoindre.

L'écriture, c'est éprouver le monde et le relier à ses propres mots, ceux qui viennent bien avant sa propre naissance. C'est réinventer le grain du vivant, c'est se servir des voix, des sons, des matières qui coulent dans notre sang, pour pénétrer, recomposer

le monde, et lui donner sa vraie couleur.

J'ai, dans un tiroir, des « papiers de famille » que je garde précieusement.

Parmi ces papiers, *Le Bulletin paroissial de Morvillars, Méziré, les Forges*, de mai 1932.

J'y lis :

« Notre cher directeur de l'École libre de Morvillars vient d'être promu Officier d'Académie. »

Suit le discours du sénateur Louis Viellard. Je l'écrirai tout à l'heure.

Puis la réponse de Monsieur Perche, dont j'extrais :

« Dans le rôle d'éducateur où il a plu à la providence de me placer, il y a près de 35 ans, j'ai simplement tenté de donner à ma vie un sens d'utilité. J'ai travaillé avec le seul souci d'ouvrir des intelligences, d'animer des cœurs, de diriger des volontés, de former des consciences.

Ce m'est un devoir bien doux de témoigner publiquement, en ce jour de fête, ma reconnaissance aux bienfaiteurs et bienfaitrices de cette école... »

Il voulait parler de ses patrons. Il ne fallait surtout pas les oublier. C'est grâce à eux qu'il existait.

Voici le discours du patron :

« Mon cher Monsieur Perche

Trente-cinq années d'enseignement, dont près de trente années à Morvillars, vous donnaient des droits indiscutables à la reconnaissance du gouvernement, de vos anciens élèves, de vos patrons.

Cette distinction si méritée ne représente pas seulement la durée d'une carrière, mais plus encore votre dévouement.

Dans cette carrière, que vous avez choisie, et que vous remplissez avec tant de bonté, de désintéressement et de foi chrétienne, se manifeste au-dessus de tout, le sentiment du devoir.

Lacordaire disait, devant de tels exemples : ... *À vingt ans, une âme généreuse ne cherche qu'à donner sa vie. Elle ne demande au ciel et à la terre qu'une grande cause à servir par un grand dévouement. L'amour y surabonde avec la force...*

Dans cette pensée, nous retrouvons toute votre vie.

Elle résume la Foi, l'Espérance, et la Charité : tout ce que l'enseignement libre exige de ses maîtres, vous le remplissez.

Aussi voyez-vous, réunis autour de vous les chefs de notre industrie, monsieur le curé, vos élèves, vos amis, tous heureux de vous manifester leur joie et de s'associer à la vôtre propre. ( ... )

En vous remettant cette décoration, que la Maison Viellard-Migeon se fait un plaisir de vous offrir par l'entremise du sénateur du Territoire de Belfort, je vous prie de ne voir, dans ce geste, cher Monsieur Perche, qu'une reconnaissance très sincère, je puis dire très affectueuse, envers celui qui, avec tant de désintéressement, se consacre à notre jeunesse ouvrière, et la prépare si bien, pour l'avenir, à servir Dieu, et la France. »

Le canal, l'usine d'hameçons, le jardin de ma grand-mère.

Nous, ses petits-enfants, nous nous asseyions au bord du canal, pendant qu'elle jardinait. Nous ne pêchions pas ici. C'était interdit. Réservé aux seuls patrons.

Il y en avait un, de temps en temps, qui venait se poster juste à l'endroit où l'eau sortant de l'usine faisait un tourbillon. Il ne bougeait pas, ne nous regardait pas, ne répondait pas à notre salut. Il était dans la position du pêcheur, mais il ne pêchait pas, je m'en rends compte maintenant.

Il venait juste montrer que le patron a tous les droits, il venait asseoir ici son statut de patron. Par sa présence, il rappelait à tous qui il était. Ici, c'était chez lui. Partout, ici, c'était chez lui.

De temps en temps, on apercevait le visage neutre et gris d'un de ses ouvriers le regarder quelques secondes par une des innombrables fenêtres de l'usine.

L'odeur qui sortait par ces fenêtres de l'usine, surtout celles au ras de l'eau, était atroce.

Ma grand-mère :

*— Et dire qu'il y a des hommes qui vivent dans cette odeur-là, toute la journée, toute leur vie. Mon Dieu, dans quel état doivent être leurs poumons.*

J'étais toujours surpris de voir la fatigue incrustée au plus profond des corps de ces hommes et femmes lorsqu'ils passaient la grille, après qu'eut retenti la sirène. Rien à voir avec celle des paysans revenant des champs après une journée de labours.

Leur corps ne leur appartenait plus. L'usine était entrée dans leur corps. Elle pesait si lourd, qu'ils ne pouvaient avancer que lentement. Il y avait l'usine qui prenait toute la place, qui pesait de tout son poids, en eux.

Leurs yeux, aussi, me frappaient.

Il n'y avait plus rien, dans leurs yeux.

Il n'y avait plus rien de vivant, dans ces silhouettes hagardes, vacillantes, lourdes. Ce n'étaient que des morceaux de viandes meurtris, flasques, mornes, brisés.

Je connaissais un de ces ouvriers. J'étais l'ami de son fils.

Il n'arrivait même plus à sourire lorsque nous venions l'attendre derrière les grilles. Lorsqu'il nous embrassait, on sentait ses joues sans consistance, absentes.

Ma grand-mère avait dit un jour :

— *Ils laissent leur vie à l'usine.*

Et leur regard.

C'est pour que les ouvriers gardent leur regard que Ponard, et d'autres, à Saint-Claude, se sont battus toute leur vie.

La naissance de la Maison du Peuple, puis la présence de Ponard au sein de la municipalité, avaient donné à la classe ouvrière la conscience qu'elle existait, la nécessité de s'organiser, de s'unir.

À propos de Ponard, dans le *Jura Socialiste* :

« D'abord l'homme probe, simple, avec sa franche bonhomie et son intelligence pratique emportait la sympathie. L'homme qui était un ouvrier, qui le reste, qui vit comme lui, et qui consacre tout son temps, toutes ses forces, tout son cœur avec un désintéressement à améliorer les conditions de vie des travailleurs, et à les émanciper d'un patronat exploiteur ou des emprises des partis bourgeois, mérite même de ses adversaires le respect, et du prolétariat une reconnaissance indéfectible et affectueuse. »

Mon grand-père, aussi, était resté dans sa tête un ouvrier, lui aussi s'était voué toute sa vie avec désintéressement à l'éducation.

Il rapportait souvent les paroles de son père, Célestin :

— *Ce n'est pas parce que tu es instituteur que tu vauds mieux que tes frères et sœurs. Toutes les mains se valent. Celles de l'ouvrier, et celles de ta mère, qui s'occupe de la maison, et celles de l'instituteur qui écrit à la craie sur le tableau noir.*

Parmi les articles du *Jura Socialiste* que j'ai recopiés, celui-là, encore :

« L'effort de la Fraternelle pour l'amélioration du logement ouvrier.

Vous pouvez passer sur la place du Pré à Saint Claude, vous y remarquerez quatre immeubles d'habitation nouvellement construits.

Parmi les quatre, il en est un d'architecture moins luxueuse, mais qui dans sa sobriété architecturale respire la solidité, l'aisance et le confortable.

C'est là, au centre d'un des plus beaux quartiers de Saint-Claude, que les coopérateurs socialistes de la Fraternelle sont venus installer la demeure de soixante-dix familles ouvrières.

Cela n'a pas été, croyez-le bien, sans soulever quelques récriminations de nos braves bourgeois.

Comment ! ils ont eu l'audace de venir habiter un quartier sain, qui devait être réservé aux gens comme il faut ! c'en est trop !... La ville aurait dû mieux voir à qui elle vendait ses terrains.

Puis ils se consolait d'espérance, nos braves gens.

D'abord, ils n'achèveront pas, se disaient-ils ; où voulez-vous qu'ils prennent l'argent ? Ensuite, en supposant qu'ils arrivent à y entrer, ce sera la guerre tous les jours, il leur sera impossible de s'accorder.

Hélas, autant de vaines espérances ! L'œuvre commencée au début de l'année 1912 est aujourd'hui presque achevée. »

Mais aujourd'hui, au moment où j'écris ceci, y a-t-il vraiment quelque chose de changé ?

La barrière entre classes dites aisées, qu'autrefois on appelait bourgeoises, et pauvres s'accroît de plus en plus.

Dans certaines villes, ce sont des barrières véritables, que l'on construit, un mur entre les habitations des classes moyennes et celles des pauvres.

En attendant d'étendre la construction des bunkers pour bons Français moyennement riches, à toutes les villes. Il en existe déjà à Toulouse.

On met les riches, disons les riches moyens, les petits-bourgeois, dans des résidences à l'apparence d'un château imprenable.

C'est une idée qui nous vient des États-Unis. Cela s'appelle des résidences sécurisées. Clôtures, portail télécommandé, vigiles, caméras de surveillance.

La peur de l'autre.

Halte aux pauvres. On ne passe pas.

Même s'il paraît que la classe ouvrière a disparu, les pauvres existent toujours.

Aujourd'hui, comme au temps de Ponard, ils font peur. On ne se mélange pas.

On ne sert pas les mains à n'importe qui.

Pourtant, toutes les mains ne se valent-elles pas ? J'entends encore les intonations de mon grand-père, lorsqu'il prononçait ces mots-là :  
*La main de l'ouvrier vaut celle de l'instituteur.*

Oui, on veut nous faire croire que la classe ouvrière n'existe plus.

Mais il suffit d'aller voir dans les usines.

« Ainsi au chantier naval d'Alstom qui fabrique des bateaux de croisière de luxe, non seulement les conditions de travail des soudeurs ressemblent à celles du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais certains ouvriers sont quasi clandestins: ils viennent du Portugal ou des pays de l'Est, ils vivent repliés dans un pavillon de banlieue, sont amenés chaque jour à la porte du chantier par minibus, et sont payés moitié moins que les autres salariés. Pour eux, les lois françaises ne s'appliquent pas.

Le silence des autres salariés, qui acceptent sans rechigner cette exploitation d'un autre âge, est tout aussi frappant que le déni de justice des dirigeants d'Alstom. Ces ouvriers sont devenus transparents, invisibles pour des travailleurs déjà préoccupés par la préservation de leur propre emploi. »

*Le Monde Diplomatique*, janvier 2003

Les autres ouvriers ont peur de se battre, collectivement. L'esprit de critique des choix patronaux, et de lutte a disparu. On dirait que c'est chacun pour soi, maintenant.

Oui, ça fait peur.

Jaurès, Allemane, Ponard et les autres ?



Ce premier numéro de *Verrières 2<sup>e</sup> série*, paru au mois de septembre 2004, a été achevé d'imprimer par l'imprimerie du Lion, à Châtenois-les-Forges

Conception graphique & maquette : Paul Royer,  
123, Grande-Rue, 25000 Besançon - 03 81 83 43 61 - paulroyer@wanadoo.fr

Directeur de la publication :  
Dominique Bondu

Rédaction, rewriting :  
Julie Caré et Mireille Gerschwiler

*Verrières* remercie tout particulièrement chacun des auteurs  
et photographes ayant contribué à ce numéro.

*Verrières* est une publication  
du Centre régional du Livre de Franche-Comté :  
2, avenue A. Gaulard (angle rue Rivotte et place des Jacobins),  
25000 Besançon

Téléphone : 03 81 82 04 40

Télécopie : 03 81 83 24 82

Mél : [crlfc@wanadoo.fr](mailto:crlfc@wanadoo.fr)

Site Internet : <http://crlfranchecomte.fr>

Directeur : Dominique Bondu  
Chargés de mission : Géraldine Faivre, Christophe Fourvel, Catherine Pollet  
Secrétariat : Janine Grillier

Président : François Migeot  
Conseil d'administration : Judith Alvarado-Migeot, Bruno Berchoud, Michel Bergeret,  
Anne-Marie Carlier (trésorière), Françoise Chambefort, Lucile Garbagnati, Evelyne Geny  
(vice-présidente), Alain Jean-André, Yann Richard (secrétaire), Philippe Thieffaine,  
Pascale Vurpillot (vice-présidente)

© Tous droits réservés, 2004, Centre régional du Livre de Franche-Comté, *Verrières*,  
les auteurs, les photographes.

© Les éditeurs mentionnés pour les différentes citations.

Dépôt légal : troisième trimestre 2004

I.S.B.N. : 2-913474-18-7

I.S.S.N. : 0183-1267

