

L'imaginaire du pont dans le roman contemporain : l'invention d'une circulation originale entre l'ancien et le nouveau.

Adeline LIÉBERT

Université de Paris 3

C.E.R.C.

La représentation romanesque de ponts situe la réflexion sur les nouveaux mondes du côté de l'ouverture et des altérités rapprochées. Le pont est porteur d'un imaginaire de réunions et de synthèses, de progrès et de dépassements, et l'on ne s'étonne pas de retrouver ce symbole dans d'innombrables cultures, ni qu'il ait été choisi pour figurer la promotion d'un monde nouveau sur les billets mis en circulation par l'union Européenne en 2002¹. En 1933, l'écrivain de langue serbo-croate Ivo Andrić, futur auteur du magnifique roman *Na Drini ćuprija*, *Le Pont sur la Drina*², écrit à Belgrade pendant la Seconde Guerre Mondiale, rendait un bel hommage à cet édifice architectural :

Od svega što čovek u životnom nagonu podiže i gradi, ništa nije u mojim očima bolje i vrednije od mostova. Oni su važniji od kuća, svetiji, opštiji od hramova.

De tout ce que l'homme dans son élan vital élève ou construit, il n'est rien à mes yeux de mieux ni de plus précieux que les ponts. Ils ont plus d'importance que les maisons, un caractère plus sacré, parce que plus commun à tous, que les temples³.

Construire un pont, c'est rompre l'ordonnancement du monde tel qu'il était au profit de nouvelles circulations qui engagent l'histoire et la géographie. Les premiers chapitres du roman *Le Pont sur la Drina* témoignent de cette émergence d'un monde nouveau, avant que l'édifice éponyme ne devienne le motif central d'une histoire qu'Ivo Andrić déroule sur quatre siècles⁴. Le traitement romanesque de la figure du pont est plus concentré dans *Oublier, trahir, puis disparaître*⁵ de Camille de Toledo, paru

1 Nous écrivons ces lignes au lendemain des résultats du référendum par lequel une majorité d'habitants du Royaume-Uni a demandé sa sortie hors de l'Union Européenne, suscitant sous la plume de nombreux journalistes l'image du pont-levis relevé. Une phrase de Julien Gracq bien connue des chercheurs en littérature comparée nous touche tout particulièrement en ces temps où la belle utopie européenne ne fait plus rêver les enfants et petits-enfants de 1945 : « On se sent estime et sympathie vraie, à l'heure de l'Europe unie, pour ces perceurs de frontières, qui jettent des ponts entre des rives qui séculièrement s'ignorent – même si c'est parfois plutôt pour la perspective que pour la circulation. » (Cité par Yves Chevrel, *La Littérature comparée*, Paris, PUF, « Que sais-je », 2009, p. 21). La proposition concessive a ici, nous semble-t-il, moins d'échos que la reconnaissance d'une discipline qui définit des modalités inédites de mise en relation entre l'ici et l'ailleurs.

2 Ivo Andrić, *Na Drini ćuprija*, Belgrade, Prosveta, 1945 ; *Le Pont sur la Drina*, traduit du serbo-croate par Pascale Delpech [1994], Paris, Belfond, coll. « Le Livre de poche », 2014.

3 Ivo Andrić, *Mostovi*, 1933, disponible sur :

http://www.yurope.com/people/nena/Zabeleske/Ivo_Andric/Mostovi.html, consulté le 13/05/16 ; traduit en français par Alain Cappon, « Les Ponts », *Europe* n°960, avril 2009, p. 308-310.

4 Quatre chapitres sur vingt-quatre sont consacrés à l'édification du pont sur la Drina.

5 Camille de Toledo, *Oublier, trahir, puis disparaître*, Paris, Seuil, « La librairie du xx^e siècle », 2014, 206 pages.

en 2014, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*⁶ de Mathias Énard, publié en 2010, ainsi que dans *Naissance d'un pont*⁷ de Maylis de Kerangal. Ces trois romans évoquent des mondes nouveaux à partir de la représentation d'un pont qui investit un questionnement sur les passages non seulement entre deux rives, mais aussi entre deux époques et des réalités qui s'opposent, ainsi que Camille de Toledo s'en explique au sein de son récit :

[...] il n'est pas étonnant de voir, ici ou là, dans beaucoup de livres de notre époque transitoire, des figures de ponts. Nous, les derniers-nés du vingtième siècle, nous avons eu la charge de relier deux époques, deux mondes qui se tournent le dos [...] : construire un pont pour que coexistent deux ordres qui s'opposent et cherchent à s'exclure. *Relier ce qui se renie*⁸.

Bien que le roman d'Énard, dont l'intrigue se situe à la Renaissance, nous éloigne de l'époque contemporaine, il a également pour enjeu la perception d'un monde en pleine métamorphose, tout comme le roman de Kerangal qui raconte la vie sur le chantier d'un pont dans l'Amérique contemporaine. Enfin, dans un ancrage temporel flottant, le roman de Toledo évoque le voyage accompli par un homme et un enfant pour rejoindre le monde d'après le calamiteux xx^e siècle. Ces trois romans qui intègrent chacun la représentation d'un, voire de plusieurs ponts, interrogent la question du lien entre deux mondes à partir d'un édifice dont nous verrons qu'il renvoie paradoxalement davantage à des brisures qu'à une union, tout en figurant une modalité originale, à la fois éthique et poétique, de la lisière. Nous montrerons enfin comment la question des passages et de l'émergence d'un monde nouveau est transférée de la figure du pont à celle d'un conteur, dans un renouvellement de l'analyse que Benjamin fait du conteur dans son essai bien connu de 1936.

L'ambiguïté de la symbolique du pont dans les trois romans

Sans que le lecteur ne s'y attende, le roman de Camille de Toledo mène à la destruction d'un pont. C'est pourtant la « reliure », le « trait d'union⁹ », que Toledo dit « vis[er] » dans *L'Inquiétude d'être au monde*, un petit essai sur le vide qui nous habite en ce nouveau siècle hanté par un passé qui ne passe pas, et en fuite vers un avenir sans mesure et sans consolations. Le narrateur du récit *Oublier, trahir puis disparaître* est un écrivain que l'on imagine plus âgé que l'auteur. À l'ouverture du roman, il se trouve dans un train lancé à travers l'Europe en compagnie d'un enfant à qui il a décrété qu'il l'appellerait « mon fils ». À la fin de leur voyage, l'homme et l'enfant rejoignent le creux d'une vallée. Au-dessus de leurs têtes, « les rails du train travers[ent] le temps », « d'un côté le passé, de l'autre l'avenir¹⁰ ». La fin du chapitre annonce une rupture :

On est là, au fond du ravin.

On va faire sauter un pont¹¹.

C'est que le passage entre le xx^e et le xxi^e siècle ne saurait être la simple réunion de

6 Mathias Énard, *Parle-leur de batailles, de rois et d'éléphants*, Paris, Actes Sud, 2010, 154 pages.

7 Maylis de Kerangal, *Naissance d'un pont*, Paris, Verticales, 2010, 317 pages.

8 *Ibid.*, p. 118.

9 Camille de Toledo, *L'Inquiétude d'être au monde*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoïd », p. 29.

10 *Oublier, trahir puis disparaître*, *Op. cit.*, p. 186.

11 *Ibid.*, p. 188.

deux rives. Tout comme le fils s'exprime dans une langue nouvelle que le père traduit au fur et à mesure, il est nécessaire de faire émerger des liens originaux, d'inventer une « reliure » n'ayant pas la rigidité des charnières ou l'immutabilité des ponts, pour que puisse être franchi l'abîme des coupures dont nos deux siècles sont porteurs.

Dans *Naissance d'un pont*, Maylis de Kerangal imagine de son côté toutes les étapes de la construction d'un pont au cœur de la Californie, depuis le projet qui met en branle toute une armée d'ingénieurs, de travailleurs précaires et de spécialistes du bâtiment, jusqu'à la cérémonie d'inauguration de l'ouvrage. Pour le maire de la ville, ce pont doit parachever un programme de rupture avec le monde ancien. Les traces de l'héritage européen forment une « identité lourde », des « traditions qui collent » et dont il s'agit de se débarrasser :

[...] trop d'Europe ici, trop d'Europe, c'est ce qu'il répète à tout bout de champ, identité lourde, traditions qui collent : ça pue la mort ! Il s'emploie dès lors à éclater le centre-ville, à péter son noyau dur, [...]. Les vieux bâtiments et districts bourgeois [...] sont reprogrammés en musées : la poussière est ce qui leur va le mieux¹².

Le maire promoteur d'un monde nouveau se rêve toutefois en « Médicis, prince mécène en cape de velours¹³ ». Quelques bribes bien choisies de passé sont en effet toujours utiles à la mégalomanie de ceux qui ne conçoivent pas le temps en dehors de leur propre existence.

Diderot, le chef du chantier du nouveau pont, est un personnage plus sympathique nonobstant son prosaïsme revendiqué. Quelques lignes de monologue intérieur donnent la teneur des motivations du personnage :

la symbolique de l'ouvrage – le trait d'union, le passage, le mouvement, blablabla – [...] il s'en foutait éperdument : ce qui l'excitait, lui, c'était l'épopée technique [...]. Ce qui le mettait en joie, c'était d'opérer la validation grandeur nature de milliers d'heures de calculs¹⁴.

D'ailleurs, ce pont-là ne participe d'aucune symbolique de l'union. Non seulement il accompagne un projet d'urbanisme visant à en finir avec le monde ancien, mais il s'apprête à détruire le présent de l'autre rive, avec sa forêt encore peuplée d'Indiens. Jacob, un ethnologue qui passe six mois chaque année parmi les habitants de la forêt, a eu vent du projet et anticipe avec « l'introduction des routes » « la disparition programmée des indiens¹⁵ » (p. 108). Sa rencontre avec le chef de chantier au petit matin tourne à la bagarre primitive, Jacob ne peut que lancer un coup de poing dans le ventre de Diderot, avant de finir par lui planter une lame dans le flanc alors qu'il aurait voulu

s'asseoir à une table et argumenter avec ce gros type à bonne gueule, lui expliquer son point de vue, calmement, lui démontrer en quoi ce pont qu'il construit sera facteur d'anéantissement et d'extinction, en quoi il est fabrique de tragédie et de perte, en quoi mener cette affaire fait de lui une sorte d'assassin¹⁶.

Le lecteur est invité à ne pas prendre parti : « On aurait assisté à cette lutte – le mont contre la forêt, l'économie contre la nature, le mouvement contre l'immobilité – qu'on n'aurait su qui encourager¹⁷ ». Il faut ainsi admettre que la naissance d'un pont, charnière entre deux mondes, redistribue les énergies en verrouillant certaines portes du passé.

Le pont imaginé par Mathias Énard dans *Parle-leur de batailles, de rois et d'élé-*

12 Kerangal, *Op. cit.*, p. 57.

13 *Ibid.*, p. 62.

14 *Ibid.*, p. 69.

15 *Ibid.*, p. 108.

16 *Ibid.*, p. 117.

17 *Ibid.*, p. 118.

phants, est plus ambigu, car on ne sait de quelle union il est la coupure, et de quels espaces séparés il est le lien. Le roman suit les pas de Michel-Ange, dans l'année 1506, à travers la ville de Constantinople, où l'artiste a été invité pour concevoir un pont sur la Corne d'Or. Après quelques errements dans ce monde à la croisée de l'Orient et de l'Occident, le sculpteur du *David* dessine un pont qui ravit le sultan. Le récit prend fin peu après, Michel-Ange regagne l'Italie tandis que les premiers travaux commencent, qui jamais ne s'achèveront puisqu'un tremblement de terre détruit les premières fondations du pont.

Michel-Ange incarne évidemment la Renaissance, mais son immersion dans la ville dont le faubourg septentrional accueille, outre des Latins et des Grecs, des Juifs et des Maures chassés d'Espagne parce qu'ils « ont refusé de devenir chrétiens¹⁸ », esquisse des continuités qui déplacent les ruptures. Michel-Ange a compris que le pont devant relier les deux rives de la Corne d'or sera un « pont politique¹⁹ » : tandis que l'Europe renaissante ferme ses territoires aux autres, les Ottomans assoient leur domination sur l'Asie Mineure et la péninsule balkanique en affichant l'hospitalité de leur capitale. Mais, au-delà de la symbolique, le pont que Michel-Ange est invité à dessiner n'invente aucune reliure : « la cité des empereurs et des sultans » forme déjà un pont entre les civilisations. C'est peut-être la raison pour laquelle Mathias Énard liquide aussi facilement le récit de sa destruction : « ses gravats seront charriés vers le Bosphore par les eaux que le séisme a rendues furieuses, et l'on n'en parlera plus²⁰. » Ce qui se joue se situe à un niveau plus intime que ce « morceau d'urbanité²¹ » et atteint Michel-Ange au premier chef : « voilà que la tâche le transforme, tout comme la Pietà ou le David l'ont métamorphosé. Michel-Ange est modelé par son œuvre²². »

On voit comment, dans les trois romans qui nous occupent, le pont n'est pas convoqué en tant que simple figure du trait d'union. En voie d'être érigé, ou en passe d'être détruit, il renvoie à des coupures, des ruptures, de l'anéantissement. Cependant il invite aussi à des passages inédits. La symbolique positive de l'union, de la transmission, de la circulation est donc présente, mais de biais, dans la mesure où le pont en attente d'être ou de n'être plus apporte au monde un espace tiers et une autre modalité du lien.

Du pont à la lisière

C'est à définir l'originalité de ce lien que nous nous attacherons désormais. Plus proche de la lisière que du pont, du fragment que du récit, on pourrait en trouver un modèle dans la réflexion que Blanchot mène dans *L'Entretien infini* sur l'interruption au sein de la conversation. L'essayiste évoque en particulier un certain « niveau de langage » où il serait possible de

donner la parole à l'intermittence, parole non unifiante, acceptant de n'être plus un passage ou un pont, parole non pontifiante, capable de franchir les deux rives, que sépare l'abîme, sans le combler et sans les ré-unir (sans référence à l'unité²³).

La mise en suspens de ponts par la fiction romanesque réalise en quelque sorte ce dialogue sans unification de deux entités²⁴, cette parole essentiellement discontinuée

18 M. Énard, *op. cit.*, p. 54.

19 *Ibid.*, p. 35 et 102.

20 *Ibid.*, p. 148.

21 *Ibid.*, p. 35.

22 *Ibid.*, p. 87.

23 Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, NRF, [1969], 2003, p. 110.

24 C'est d'ailleurs là la modalité juste du dialogue, car comme le rappelle Blanchot, la réalité idéale du dialogue n'a lieu que dans « la géométrie plane, là où les relations sont droites et restent idéalement symétriques » alors qu'il faut supposer pour la parole un espace courbe à

visant « à accueillir l'autre comme autre et l'étranger comme étranger, autrui dans son irréductible différence²⁵ »

Chacun de nos romans pointe cette intermittence constitutive de toute relation, dont la symbolique du pont ne permet pas à elle seule de rendre compte, de même qu'un dialogue n'est pas la simple réunion de deux subjectivités. Une fois encore nous évoquerons *Le Pont sur la Drina* comme témoignage d'un autre temps, où il était encore possible de croire en un monde sans rupture dans la continuité de l'existant, orienté vers un avenir porteur de sens, ainsi que l'analyse Claudio Magris dans un texte intitulé « *Il Ponte crollato di Ivo Andrić* » :

Narratore radicato in una corallità epica, Andrić è pervaso dal sentimento che la vita non si smarrisce nel tempo, ma si salva nella costruzione duratura dell'umanità; il ponte sulla Drina assomiglia all'omerico scudo di Achille, perché riflette un intero mondo nel quale tutto ha significato. Le onde della Drina passano, ma non invano, sotto le arcate e le tante esistenze, appartenenti a popoli e a epoche diverse, non si dissolvono ma si saldano, quasi pietre di quel ponte.

Narrateur enraciné dans un humanisme épique, Andrić est pénétré par le sentiment que la vie ne se perd pas dans le temps mais se sauve dans la construction durable de l'humanité ; le pont sur la Drina ressemble au bouclier homérique d'Achille, en ce qu'il reflète un monde entier dans lequel tout a un sens. Les eaux de la Drina passent, mais pas en vain, sous les arches et les si nombreuses existences, appartenant à des peuples et à des temps divers, elles ne se dissolvent pas mais s'agglutinent jusqu'à devenir presque des pierres de pont²⁶.

Lorsqu'Ivo Andrić meurt en 1975, il croit l'unité de la Yougoslavie achevée. Or c'est justement dans les décombres de ce que l'on a appelé parfois la « troisième guerre balkanique » qu'Énard et Toledo ont eu vingt ans. Dans un monde perçu comme définitivement et répétitivement trop vieux pour que l'on puisse espérer en une agrégation positive du temps, leur roman renvoie à des ruptures, des impossibilités, des failles et des vertiges. Toutefois, si les abîmes du passé ne peuvent être résorbés par aucun pont, la réalité d'un tel édifice ouvre ce que l'architecte du pont imaginé par Kerangal appelle « un troisième paysage²⁷ », et qui est moins une réalité concrète de l'espace et du temps qu'une certaine manière de recevoir le monde, une forme d'interprétation et aussi d'interruption : du nouveau faisant lien sans nier la séparation, une rencontre en forme d'« entretien infini » dans le sens d'un renouvellement de la signification toujours en cours et toujours à venir.

La fiction des trois romans qui nous occupent incorpore cette modalité de la relation en définissant des lisières qui génèrent le dialogue non pontifiant auquel aspire Blanchot. Maylis de Kerangal instaure ce renouvellement du monde au cœur de l'intermittence à partir de quelques liens et quelques lieux dont un exemple significatif pourrait être la cabine de grue de Sanche Alphonse Cameron. Celle-ci s'apparente dans un premier temps à une tour d'ivoire de la technique, une enclave technologique où le grutier cesse de « souffrir » de « sa petite taille ». Mais elle devient le lieu de sa recreation lorsqu'il y accueille la sculpturale Shakira. La présence de la jeune femme à la beauté provocante relève du prodige, son « grand corps agrandit la cabine, il fait de la place » : « c'était phénoménal de la toucher, comme la toute première attestation de son existence à elle et, plus encore peut-être, de son existence à lui, comme si

l'image de ce que les physiciens nous proposent pour décrire l'univers (M. Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 115).

²⁵ *Ibid.*, p. 115.

²⁶ Claudio Magris, *Utopia e disincanto*, Garzanti, 1999, p. 231 ; traduit de l'italien par Jean et Marie-Noëlle Pastoureau, « Le Pont écroulé d'Ivo Andrić », *Utopie et désenchantement*, [1999], L'Arpenteur, 2001, p. 315.

²⁷ « Un troisième paysage » est notamment le titre de l'avant-dernière section de *Naissance d'un pont*.

le toucher créait les corps²⁸ ». Le troisième paysage, celui du chantier, est éphémère, mais il redistribue les potentialités du présent en inventant de nouvelles circulations entre le passé et l'avenir. En témoigne également l'épisode des oiseaux migrateurs, lesquels obligent le chef de chantier à composer avec les associations écologiques, faire une pause le temps de la période de nidification des oiseaux, et prévoir des aménagements qui conviendront aux ornithologues sans léser le chantier. Enfin, la romancière invente un dernier espace d'intermittences renouvelées entre le passé et le présent à partir de la rencontre, au cœur de la forêt, de Diderot et Jacob, l'ethnologue ami des Indiens. Une modification du réseau routier initialement prévu permettra de sauver la forêt en redistribuant ses frontières. Le pont devient lisière, paysage tiers accueillant des êtres rendus ouverts à l'altérité, espace inédit de continuités face aux ruptures d'un monde nouveau.

Dans le roman de Mathias Énard, c'est une forme de circulation et de discontinuité véritablement chargée d'infini que l'on appréhende lorsque l'on entre avec Michel-Ange dans une taverne située de l'autre côté de la Corne d'Or, dans le quartier qui accueille les expulsés de Grenade. Dans ce lieu où son ami le poète Mesihî l'a entraîné, l'artiste entend « la mélodie rugueuse de l'arabe d'Andalousie » « se mêler aux accents chantants du turc²⁹ ». Il y retrouve la danseuse à la sensualité androgyne qui l'avait tant charmé la semaine précédente, et qui le fascine à nouveau à travers le « muwashshah » qu'elle entonne, où il est question d'un monde lointain dont il n'a pas idée. Les liens sont d'une autre nature que dans le référent des mots, ils apparaissent dans « les reflets orangés » de la robe ou le « grain de beauté à la base du cou » que l'on retrouvera « dans un recoin de la chapelle Sixtine ». Le monde de Michel-Ange est bouleversé à jamais,

[s]on regard est transformé par la ville et l'altérité ; des scènes, des couleurs, des formes imprégneront son travail pour le reste de sa vie. La coupole de Saint-Pierre s'inspire de Sainte-Sophie et de la mosquée de Bayazid ; la bibliothèque des Médicis de celle du sultan, qu'il fréquente avec Manuel ; les statues de la chapelle des Médicis et même le Moïse pour Jules II portent l'empreinte d'attitudes et de personnages qu'il a rencontrés ici, à Constantinople³⁰.

La fiction représente ainsi des liens et des échanges qui n'ont pas la fixité d'un pont, mais l'effervescence d'un amour naissant, la souplesse d'une créativité renouvelée.

Dans le roman de Camille de Toledo, on trouve une autre figure de la relation dans la rupture. Au centre du récit est évoquée une halte dans la ville de Mostar, en Bosnie-Herzégovine, auprès du Stari Most, le « vieux pont » qui a été détruit par des forces croates en 1993, et reconstruit au début des années 2000 sous l'égide d'institutions internationales et « grâce aux poches sans fond/de la honte européenne ». Malgré la bonne volonté de cette Europe qui « excelle dans l'art de se racheter/après les catastrophes³¹ », ce pont reconstruit incarne une rupture, car bien sûr la réconciliation ne se décrète pas. Cependant à quelques pas de là se trouve un « symbole du monde/d'après³² » plus consensuel que le pont : une statue de Bruce Lee. Le narrateur a recueilli l'explication de cette suture inédite entre l'ancien et le nouveau :

Les communautés serbes, croates, musulmanes s'étaient mises en quête d'un symbole de réconciliation. [...] Comme souvent dans ce genre de programme – conçu pour les générations à venir –, on convoqua des assemblées de jeunes³³.

28 M. de Kerangal, *op. cit.*, p. 307.

29 M. Énard, *Op. cit.*, p. 89.

30 *Ibid.*, p. 91.

31 C. de Toledo, *Op. cit.*, p. 81.

32 *Ibid.*, p. 89.

33 *Ibid.*, p. 157.

Après bien des discussions houleuses pour trouver une figure commune incarnant la paix, la voix d'un jeune garçon met tout le monde d'accord : « Pourquoi pas Bruce Lee³⁴ ? ». Les autorités qui avaient été sollicitées allèrent jusqu'au bout, la statue fut édiflée.

Le narrateur reçoit cette explication comme on est saisi de vertige³⁵. Faut-il se résoudre à « mettre sur le même plan James Bond et Carl Schmidt [...] un gnome décoiffé de manga et Hamlet » ? Comment agir quand on se sent « bien incapable de jouer avec humour, dérision, et un brin de savoir, les hymnes de la culture nouvelle³⁶ » ? Tandis que certains passagers du train qui les emporte se sont inscrits au « Mélancolic-Europa-Tour³⁷ », vain parapet d'une mémoire rigidifiée, l'enfant et le narrateur descendent du train pour rejoindre le confluent des fleuves Oubli et Métamorphose, que l'on peut envisager comment un pendant aquatique de la lisière. Or cette immersion qui renvoie partiellement au titre suggère que l'on a le droit de trahir le passé parce que c'est la seule porte vers l'avenir et la métamorphose, la métamorphose comme avenir. Au-delà du jeu de mots bien connu entre trahir et traduire, on sait que Toledo prône pour l'Europe une éducation du traduire et de l'« entre des langues³⁸ », dont son roman pourrait être une modalité puisqu'il accueille une langue étrangère inventée à partir de résonances de l'allemand, du français, du russe, du latin, du yiddish...

Dans la lisière ou la confluence qui est donnée à imaginer par nos trois romanciers, a lieu une circulation décisive dont la traduction donne un modèle. La question qui sous-tend tout le texte de Toledo où un père s'est inventé un fils est : « Que puis-je te transmettre, Elias, et quel père faut-il que je sois³⁹ ? » Cette question généralisée à notre corpus devient « qu'est-ce qu'on transmet quand on écrit une histoire de pont qui se fait ou se défait ? ». Le rapprochement entre les romans révèle qu'est ainsi transmis le goût de la reliure non pas dure, comme celle d'un ouvrage architectural, mais fluide, non autoritaire, non clivante, comme lorsque l'on traduit une œuvre d'une langue dans une autre, ou encore lorsque la trame narrative d'un roman accueille une parole circulante. Telle la figure du conteur dans nos trois récits.

Des conteurs pour le monde contemporain ?

Le roman de Mathias Énard s'ouvre avec la voix d'une conteuse que le lecteur retrouvera dans six autres chapitres. On apprend peu à peu que cette voix qui s'adresse à Michel-Ange dans une langue qu'il ne comprend pas appartient à la danseuse dont nous avons évoqué précédemment le chant. Le récit de cette exilée de Grenade témoigne du mouvement de civilisation qui a « plong[é] dans la pénombre » l'Andalousie, tandis que les caravelles de Christophe Colomb ont jeté sur l'Atlantique un pont à l'origine d'un Nouveau Monde. Cette expérience des transformations confère à la conteuse une sagesse par laquelle elle comprend, derrière sa quête à elle, celle de toutes les existences, chacune jouant la même histoire de mondes perdus :

34 *Ibid.*, p. 158.

35 Un vertige qui engendre bientôt le rire, celui de la stupéfaction qu'il a fallu surmonter : « j'étais, après cette explication, dans la position d'un héros peint par Caspar Friedrich qui aurait soudainement été frappé par une poudre à éternuer. » (*Ibid.*, p. 159)

36 *Ibid.*, p. 156.

37 *Ibid.*, p. 75.

38 Voir notamment *Le Hêtre et le boulot. Petit essai sur la tristesse européenne*. Paris, La Librairie du XXI^e siècle, 2009, 224 p.

39 C'est le titre de l'une des dernières parties du texte.

Je cherche [...] [l]e réconfort pour tous ces pays que nous perdons depuis le ventre de notre mère et que nous remplaçons par des histoires, comme des enfants avides, les yeux grands ouverts face au conteur⁴⁰.

Mathias Énard a choisi de se confondre avec ces conteurs de toutes les époques dès son titre, lequel est développé dans la citation placée en exergue à l'ouvrage et repris plusieurs fois, jusqu'à ce qu'une note conclusive nous informe que l'injonction à parler de « batailles, de rois et d'éléphants » est empruntée à l'introduction d'un recueil de contes et nouvelles de Kipling⁴¹, où un écrivain dialogue avec un sage hindou selon qui, « en matière d'histoires », les hommes « sont tous des enfants. »

Ce qui précède explique peut-être le choix par Camille de Toledo d'écrire un livre dans lequel le narrateur s'adresse à un enfant, Elias. Dans ce prénom aux consonances bibliques, on entend Hélas, mais aussi « et il y a ». La conjonction de l'ancien et du nouveau est déjà là, mais elle attend les paroles qui la diront sans la figer dans une univocité mortifère pour l'après. Le roman renvoie aux hommes qui ne savent pas comment être des pères ni quelles histoires raconter pour le monde de demain. La langue imaginaire qui émaille le récit ménage des interruptions en plaçant le lecteur dans la position de l'enfant, du tout petit enfant, qui ne comprend pas, qui se laisse bercer par les sons. Ainsi est « donn[ée] la parole à l'intermittence⁴² ». De son texte qui visuellement ressemble à la *Prose du Transsibérien* de Cendrars, Toledo affirme : « ce n'est pas le vers que j'ai choisi, ni le rouge ni le bleu, c'est le moins⁴³ ». Aussi est-il annoncé dans l'incipit : « je réduirai le nombre de mots ». La diminution est un effacement, comme on atténue la voix pour raconter une histoire aux enfants le soir avant qu'ils ne s'endorment. Raconter pour se taire, pour accompagner un silence à venir, pour lui donner la qualité d'un oubli qui n'est pas effacement... Le roman de Toledo s'achève dans une chambre d'enfant où un père dit à son fils « qu'ensemble, quand il aurait du temps, ils inventeraient une histoire. Ils feraient un voyage en train./Ils quitteraient [...] le pays de la langue morte./Ils seraient des brigands ou des prisonniers et ils feraient sauter un pont⁴⁴. »

Écrire sur le changement de monde, écrire pour le monde d'après, c'est donner à la reliure entre le passé et l'avenir la souplesse d'un conte, rendre circulante cette reliure, lui imprimer un mouvement, plutôt que la rigidifier comme lorsque l'on dresse un monument, lequel risque toujours de provoquer une concurrence des mémoires, de figer les identités et de séparer au nom du passé les acteurs du monde nouveau. Par le conte, les histoires inventées en écoutant les hommes, s'installe une porosité qui est celle de tous les cœurs reliés à l'écoute du conteur.

Mais tout comme les mers trament d'obscurs échanges
 Dans ce monde poreux il est tout aussi vrai
 D'affirmer que chaque homme s'est baigné dans le Gange.

Ces trois vers d'un poème de Borges sont placés en exergue du roman de Maylis de Kerangal, lequel s'ouvre sur un espace aux confins du monde : « Au commencement, il connut la Yakoutie du Nord et Mirny où il travailla trois années. » Et c'est tout le monde en effet qui déferle dans la phrase suivante, qui réunit l'ancien et le nouveau

40 M. Énard, *op. cit.*, p. 110.

41 Le titre de ce recueil est *Life's Handicap, Au hasard de la vie*. Publié en 1891 et rassemblant des nouvelles écrites entre 1884 et 1890, ce recueil n'a pas fait l'objet d'une traduction intégrale en français. On peut se référer au site : <http://kiplinginfrench.free.fr/LHtable.html>, consulté le 11/06/2016.

42 M. Blanchot, voir *supra*, note 23.

43 Affirmation entendue au cours de l'émission sur la chaîne radiophonique France Culture « Berlin, rendez-vous avec Camille de Toledo », <http://www.franceculture.fr/emission-carnet-nomade-berlin-rendez-vous-avec-camille-de-toledo-2014-01-25>

44C. de Toledo, *op. cit.*, p. 206.

dans un chaos harmonieux d'images et de sons sédimentés :

Mirny, une mine de diamants à ouvrir sous la croute glaciale, grise, sale, tundra désespérante salopée de vieux charbon malade et de camps de déportés, terre déserte baignée de nuits à engelures, cisaillée onze mois l'an d'un blizzard propre à fendre les crânes, sous laquelle sommeillaient encore, membres épars et cornes géantes bellement recourbées, rhinocéros en fourrure, bélougas laineux et caribous congelés – cela il se l'imaginait le soir attablé au bar de l'hôtel devant un alcool fort et translucide, la même pute subreptice lui prodiguant mille caresses tout en arguant d'un mariage en Europe contre loyaux services mais jamais ne la toucha, pouvait pas, plutôt rien que baiser cette femme qui n'avait pas envie de lui, il s'en tient à ça⁴⁵

Dans un style non pas oral mais fait pour l'oreille, cette ouverture du roman donne à sentir l'espace d'un chantier et la solitude de Diderot tout en lançant, par impression négative, le thème de l'amour, lequel nous renvoie aux conseils du conteur hindou imaginé par Kipling et cité par Mathias Énard :

Parle-leur ensuite de ce que toi seul as vu, puis de ce que tu as entendu dire, et puisque ce sont des enfants, parle-leur batailles et rois, chevaux, diables, éléphants et anges, mais n'omets pas de leur parler d'amour et de choses semblables⁴⁶.

Nous avons déjà évoqué le couple formé par le grutier de petite taille et la belle Shakira. Mais ce couple n'est que le contrepoint du couple principal, formé peu à peu par le chef de chantier et une femme d'une quarantaine d'années employée comme simple manœuvre parmi toutes les petites mains du chantier. La première apparition de ce personnage dans le roman donne le ton de ce conte pour un nouveau monde. Katherine Thoreau, qu'on peut imaginer belle malgré l'usure de la vie, a trois enfants et un mari dépressif. Elle entre dans le récit en proférant le même mot que Diderot, à la fin du paragraphe précédent : « salaud ». Lui vient d'être agressé par Jacob, l'ethnologue hostile à l'édification du pont, elle a vu son bus lui passer sous le nez. Ce retard est pourtant providentiel puisqu'il permet à Katherine d'apercevoir la bagarre et de se précipiter au secours du chef de chantier : « Maintenant elle se penche sur Diderot groggy dans la mare [...] il ouvre les yeux, balbutie qui êtes-vous⁴⁷ ? »

Une fois celui-ci emporté à l'infirmerie, Katherine n'a droit qu'à un « nom de Dieu, z'étiez encore en retard, Thoreau ». Mais Thoreau et Diderot se retrouvent, comme leurs noms qui s'assemblent avec une certaine cacophonie tout en renvoyant à deux philosophes en quête d'un monde plus juste et plus éclairé. Après une première entrevue dans un snack puis un motel, ils se savent attachés l'un à l'autre, et si Diderot s'inquiète, c'est moins du jour où il pourra la revoir que de la manière dont elle tient « ces vies – ces territoires – ensemble⁴⁸ ». Le pont en construction devient ainsi la métaphore de la brisure-reliure d'une vie fragmentée entre une famille à soutenir et la naissance d'un amour qui rejoue sur un mode contemporain et concret les récits des amours des princes avec des bergères, tout cela dans une ambiance de chantier où la fabrique du nouveau ne concerne pas seulement le pont : « tout se passait comme si déjà elle se recréait⁴⁹ », conclut le narrateur d'une histoire qui s'achève quelques chapitres plus loin comme un conte qui voudrait jouer avec l'expression familière « nager dans le bonheur ». Nous sommes à la « veille de l'inauguration » du pont. Katherine et Diderot ont rejoint l'amont du fleuve en évacuant toute pensée de

45 M. de Kerangal, *op. cit.*, p. 11.

46 Kipling, préface au recueil *Au hasard de la vie*, voir *supra*, note 41. Le texte original est le suivant : "Tell them of what thou alone hast seen, then what thou hast heard, and since they be children tell them of battles and kings, horses, devils, elephants, and angels, but omit not to tell them of love and suchlike."

47 M. de Kerangal, *op. cit.*, p. 125.

48 *Ibid.*, p. 243.

49 *Ibid.*, p. 244.

l'avenir. Avec le pont en arrière paysage, la fiction les campe s'éloignant, comme dans une pirouette de conteur, entre robinsonnade et pied de nez, pieds qu'ils ont beaux, a pris soin de préciser le narrateur avant de mettre le point final :

ils se déshabillent en vitesse, balancent leurs fringues élaboussées sur la rive, puis à fortes enjambées descendent dans le fleuve en hurlant, écartent des branches qui flottent sur leur passage, un carton de Campbell's Soup, une sandalette rose, puis captent un flux et s'éloignent en nage indienne⁵⁰.

Alors que parfois le protagoniste d'un conte se réveille en annulant tout ce qui a précédé, par cette échappée finale le lecteur est invité à se laisser entraîner dans cette nage du fond des temps, comme un devenir enfant, ou un devenir sage, car personne n'est dupe : les détritrus témoignent d'un refus de l'idylle, afin que, de l'histoire, ne reste ni la merveille ni l'utopie, mais le fil ténu d'une intrigue qui compte parce qu'elle relie. Dans ce finale, on entend résonner un propos de Benjamin dans son célèbre essai « Le conteur » : « il n'est pas de récit au terme duquel on ne soit en droit de demander : Et ensuite⁵¹ ? »

Les autres romans font davantage douter de la possibilité de faire des contes aujourd'hui. Ainsi, la danseuse andalouse qui fascine Michel-Ange et berce ses insomnies sans qu'il ose la toucher commence son deuxième récit par une dénégation :

Non, je ne vais pas te raconter une histoire. Ce n'est plus le temps des histoires. L'époque des contes est terminée. Les rois sont des sauvages qui tuent leurs chevaux sous eux ; il y a bien longtemps qu'ils n'offrent plus d'éléphants à leurs princesses⁵².

Derrière ce constat émis par une victime de la « violence des Rois Catholiques » après la Reconquista, on entend sourdre le désarroi de notre XXI^e siècle traumatisé, tout en retrouvant les analyses de Benjamin, qui écrivait en 1936 « l'art de conter est en train de se perdre » parce que les « transformations du monde » sont telles qu'a disparue la « faculté d'échanger des expériences ». Benjamin prend l'exemple des hommes qui sont revenus « muets du champ de bataille » en 1918, « non pas plus riches, mais plus pauvres en expérience communicable⁵³ ».

Le conteur d'autrefois offrait à son auditoire la possibilité de s'appuyer sur le passé, il lui était « de bon conseil », c'est-à-dire qu'il était capable de « proposer une manière de poursuivre une histoire », tandis que désormais « [l']art du récit tend à se perdre, parce que l'aspect épique de la vérité, c'est-à-dire la sagesse, est en voie de disparition⁵⁴ ». Est-ce parce que la sagesse et la grandeur des rois ont disparu aux yeux de la belle exilée qu'il ne lui semble plus possible de raconter des histoires ? Toutefois, et malgré son explication aux accents benjaminien, la jeune Andalouse se contredit, comme pour espérer en une nouvelle forme d'efficacité des contes : « Finalement je vais te raconter une histoire⁵⁵. » Michel-Ange aime les histoires et écoute chaque jour le drogman Manuel lui en conter⁵⁶. Celles de la danseuse, dites dans une langue qu'il ne comprend pas, parle de princes et de batailles, d'amour et de trahison.

Mais ces récits ne font que répéter, au sens théâtral, l'échec de leur relation et la trahison qui précède le dénouement du roman. Les ennemis de Michel-Ange et de la

50 *Ibid.*, p. 317.

51 Walter Benjamin, « Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows », publié pour la première fois dans la revue *Orient und Okzident*, nouvelle série, n°3 (octobre 1936) ; « Le Conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », *Œuvres III*, traduit de l'allemand par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, 2008, p. 138

52 M. Énard, *op. cit.*, p. 30.

53 W. Benjamin, *op. cit.*, p. 115-116.

54 W. Benjamin, *op. cit.* p. 119-120.

55 M. Énard, *op. cit.*, p. 96.

56 *Ibid.*, voir p. 58 et 114.

jeune femme sont trop puissants et l'artiste n'a pas su se laisser aimer. Le sculpteur est sauvé par le poète Mesihi, dont il a refusé de comprendre l'attachement, de peur sans doute que cela ne le mène trop loin, ou trop près, de lui-même. Mais Michel-Ange ne saura rien de ce qu'il doit à son ami, celui-ci « a décidé de se taire » (chapitre 62), et le récit est profilé vers ce silence, cette rupture.

C'est aussi sur un conte menant à une brisure que s'achève le texte de Toledo :

C'est l'histoire d'un verre que l'on verse dans un autre.
L'eau s'écoule du premier verre dans le second.
Puis, il y a un autre verre qui apparaît et encore un autre.
L'eau s'écoule ainsi, toujours la même.
C'est pour ça qu'il faut que
Le verre se brise⁵⁷.

En incorporant dans sa trame ténue le récit d'un éclatement, le roman transmet sa vérité qui dit la nécessité de briser et de dire la brisure. La quête du narrateur de Toledo trouve ici son sens. Nous sommes pauvres en expérience partageable, mais on peut transmettre cette pauvreté, inventer une sagesse de la brisure. Dans nos trois romans, la conjonction de l'union et de l'oubli est focalisée par la figure de ponts qui n'ont pas encore, ou n'auront plus, ou n'auront jamais, la fixité d'un édifice architectural. Un pont, aussi bel ouvrage soit-il, peut servir les guerres et il ne dit rien de la qualité d'une rencontre. Mais il est un point d'ancrage pour l'imaginaire de nos trois auteurs, qui travaille à figurer de nouvelles circulations en nous renvoyant au conteur qui n'a pas peur d'« oublier trahir puis disparaître », parce que sa tâche est d'apprendre aux enfants de demain à « prêter l'oreille », pour reprendre une formule de Kipling. Car c'est dans l'attitude de l'accueil et de l'écoute plus qu'en aucune autre réalisation humaine qu'une communauté peut se donner en partage. Si tout conteur est un homme de grande mémoire, sa mémoire est mouvante et circulante, elle suit un cours semblable au cours du fleuve auquel nous renvoient finalement nos trois romans qui rassemblent des expériences de vie dont une expression concentrée pourrait être la liste de verbes que Michel Ange inscrit sur son carnet au moment où l'embarcation qui le ramène en Italie s'éloigne dans la nuit : « Apparaître, poindre, briller. Consteller, scintiller, s'éteindre⁵⁸. »

Nous nous référerons pour conclure à un propos de Roger Caillois dans *Cases d'un échiquier* :

Je ne réfléchis pas sans mélancolie, mais non plus sans orgueil pour l'espèce, sur le fait qu'un des premiers sacrilèges qu'elle aura imaginés, puis risqués, puis légitimés aura été celui de fabriquer des ponts⁵⁹.

Dans son texte intitulé « le grand Pontonnier », Caillois songe notamment au pont jeté entre l'Asie et l'Europe par Xersès qui voulait envahir la Grèce. Le pont est à l'image de toutes les œuvres humaines, qui bouleversent l'ordre du monde pour le meilleur et pour le pire, pour la découverte de l'autre ou pour accroître le pouvoir de quelques-uns... Mais la véritable nature démiurgique des ponts réside dans les lisières, troisièmes paysages qu'ils contribuent à faire naître, et dont nos auteurs

⁵⁷ C. de Toledo, *op. cit.*, p. 206.

⁵⁸ M. Énard, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁹ Roger Caillois, « Le grand Pontonnier », *Cases d'un échiquier Le Grand Pontonnier*, Paris, Gallimard, 1970, p. 27.

s'emparent pour résoudre la question du lien et de la transmission en transférant au roman le pouvoir ancestral du conteur. Benjamin termine son essai « Le conteur » en affirmant que « dans le véritable récit, la main aussi doit intervenir, par les gestes rodés dans le travail, elle soutient de mille manières ce que la bouche dit ». Cette main du travailleur, Maylis de Kerangal et Matthias Énard la retrouvent en évoquant des ponts en construction. S'il ne s'agit plus de conter ou d'écouter en ayant les mains occupées, il s'agit toujours de transmettre une prise sur le monde dans le même temps qu'une parole. Certes le nouveau que nous abordons avec ce siècle est tel que « la vie humaine » ne peut plus être prise en charge à la « manière solide, utile et unique » des conteurs d'autrefois. Il nécessite les modalités de la polyvocité et du fourvoiement, qui peuvent seules rendre justice à nos expériences modernes. C'est pourquoi, même s'il ne s'agit plus de donner des conseils comme le conteur benjaminien, Kerangal, Énard et Toledo aspirent à transmettre, pour les hommes du monde d'après, la sagesse qui consiste à reconnaître qu'il y a plus de choses qui nous relient que de choses qui nous séparent, et à pressentir que la vocation du conteur est de nous en faire part.