

De l'interZone à l'intertexte (et retour): le voyage au bout de la nuit de Mathias Enard

Jocelyn Dupont, Perpignan

Deuxième « roman » de l'écrivain français Mathias Enard, paru en 2008 chez Actes Sud et récompensé par le prix des lecteurs de France Inter, *Zone* se veut une épopée contemporaine sur un mode ferroviaire, cherchant à « raconter l'espace méditerranéen avec son cortège ininterrompu de violences » (M. Enard, interview). Gageure, donc, l'air du temps n'étant plus exactement celui de cette forme antique, même si un certain nombre de productions récentes dans l'aire anglophone semble indiquer que la grande roue du recyclage intertextuel n' a jamais fini de tourner. L'entreprise pouvait même avoir quelque chose de rédhibitoire si l'on se rappelle l'adage hemingwayen selon lequel *all bad writers are in love with the epic* – tous les mauvais écrivains adorent l'épopée.

Par ailleurs, l'idée de placer un roman dans un train pouvait sembler en avoir un de retard. Un train long de 50 années : celui de la *Modification* de Michel Butor. Et pourtant, arrivé au terme du voyage littéraire de *Zone*, le pari semble gagné, autant en terme de forme que de contenu.

L'histoire tient en quelques lignes. Un homme est assis dans un train fonçant de Milan à Rome, où il va remettre à de sombres éminences du Vatican, en échange de 300 000 dollars, une mystérieuse valise contenant suffisamment d'informations secrètes pour compromettre des milliers de personnes voire plus et lui assurer une retraite confortable. L'homme en question, un certain Francis Servain Mirkovic (nom révélé à la page 212), français d'origine croate, est un ancien soldat de la guerre de Bosnie, agent secret en fuite, qui a usurpé pour cette occasion une autre identité. Notons que la « véritable » identité de ce personnage n'a guère d'importance : il est un agent trouble en route vers sa destination et vers la fin du monde, une conscience et une voix en premier lieu, ou plutôt le lieu d'une conscience et d'une voix.

C'est en revanche le véhicule narratif de *Zone* qui est particulièrement remarquable. Sur un mode homodiégétique se déploie un flux de conscience erratique, bringuebalé, au rythme des cahots du train, entre pensées présentes et réminiscences, « souvenirs et réflexions zigzagantes, qui s'égrènent les uns aux autres selon les lois d'une mécanique essentiellement affective », selon les termes de Michel Leiris au sujet d'un autre voyage littéraire en train, celui du protagoniste de *La Modification*.

Le récit parcourt 517 pages, un chiffre qui correspond très exactement au nombre de kilomètres nécessaire au voyageur pour parcourir la distance séparant Milan à Rome. Mais les manipulations formelles ne s'arrêtent pas là : le récit monstrueux de son narrateur qui, à bien des égards, ne l'est pas moins, se présente au lecteur sous la forme d'une seule phrase, unique, qui ne trouve son point final à la fin de l'ultime phrase de la dernière page.

Notons toutefois que le récit est ponctué, syntaxiquement et structurellement. Sa phrase interminable est entrecoupée d'innombrables virgules, points virgules et surtout tirets qui permettent de passer d'une séquence narrative à une autre. Sur le plan macrostructurel, le récit est divisé en 24 « chapitres » ou « livres » (voilà qui rappellera sans doute quelque chose aux hellénistes) numérotés en chiffres romains, et balisé par des bornes topographiques qui apparaissent à la page 518.

Passés ces éléments de présentation générale, je voudrais maintenant tâcher de montrer comment, d'une part, le texte d'Enard exploite le référentiel ferroviaire pour donner à son récit une dynamique littéraire tout à fait singulière, et d'autre part, comment les intertextes y fonctionnent dans leur tentative désespérée d'opposer à l'horreur de l'histoire une rédemption par l'art.

I. L'Odysée dérailée

« *Heureux qui comme Ulysse a fait un long voyage* », à l'instar du voyage du narrateur, qui va "juste de Paris à Rome" (12). On notera l'ironie de l'adverbe quand, au bout du parcours, on constate l'ampleur du trajet parcouru. Les lieux chargés de sens s'égrènent comme un chapelet au fil des pages et des kilomètres parcourus. Zone n'est pas qu'un aller simple pour la capitale italienne, foyer symbolique de la civilisation occidentale, mais plutôt un parcours effréné de l'espace méditerranéen, cette zone éponyme. De Barcelone à Beyrouth, de Tanger à Damas, le récit entreprend une cartographie aux ambitions totalisantes de l'espace de notre mer. Et le train de devenir un train-fantasme, cet « Alexandre-express » qu'imagine un instant le narrateur :

J'avais envisagé l'espace d'une seconde, un train qui irait de Venise à Alexandrie d'Égypte, direct *via* Trieste Zagreb Belgrade Thessalonique Istanbul Antioche Alep Beyrouth Acre et Port-Saïd, défi à la géopolitique et à l'entendement (24)

La Méditerranée devient un espace paradoxal que la conscience historique permet de replier sur elle-même comme une feuille, abolissant dans le même geste distances géographiques et chronologique au creux même de son pli, là où tout commence, comme nous ne l'a appris Derrida. Au chapitre 10, par exemple, on passe de manière quasi-instantanée de Barcelone à Beyrouth par le jeu d'une effroyable symétrie aux accents blakiens :

l'identité de Barcelone doit se trouver cachée quelque part entre ces deux images, comme Beyrouth de l'autre côté exactement de la Zone se balançait à l'infini entre modernité rutilante et pauvreté belliqueuse, reflet, symétrie de Barcelone sur l'axe central de l'Italie, la Méditerranée pliée en deux les deux ports de l'Est et de l'Ouest se recouvrent exactement. (229-30)

Il ne faut pas longtemps au lecteur pour comprendre que le voyage dont il s'agit sera sans retour. Jamais il ne sera donné à Francis, « rejeton d'Ares », d'être heureux comme Ulysse car il n'a absolument nulle part où rentrer de son long voyage. Notre narrateur est donc définitivement un habitant de la Zone, « un poulpe des profondeurs », un *stalker* balloté par ses courants, ce « mouvement de va-et-vient guerrier qui remplace la marée » (257). A ce titre, il ne peut occuper l'espace qu'en mouvement perpétuel, il est un résident de l'intervalle, de l'interzone, il « apparten[t] à l'entre-deux » (516). Cette assertion de l'identité transitionnelle, qui ne peut se s'ancre que sur l'intervalle, se retrouve dans *L'alcool et la nostalgie*, second récit ferroviaire de Mathias Enard (2011), dans lequel le narrateur déclare qu' « on ne doit pouvoir être vraiment soi qu'à la campagne, parmi

les vaches, ou dans la cellule d'un monastère, voire dans le compartiment d'un train entre deux gares (...). (57) ». Avis aux résidents de l'interzone.

Le voyage au bout de la nuit du narrateur de *Zone* est également intérieur. Le mode homodiégétique, oscillant entre réminiscences et pensées conscientes, avec ses basculements incessants dans le flux de conscience (*train of thoughts* en anglais), est le meilleur vecteur de cette plongée introspective. Il faut sans doute déceler l'ironie de ce périple existentiel lorsqu'à la fin du livre Lebihan, son supérieur hiérarchique, lui remet son propre dossier ; connais-toi toi-même, reconnais toi toi-même, Francis Servain Mirvovic, Yvan Deroy, trouble agent double, monstre ou héros.

Au fil des kilomètres qui séparent le narrateur de sa destination, les (in)directions du train semblent devenir la métaphore filante du hasard, ce principe inexorable où se jouent, se rejouent et se déjouent nos existences, à commencer par celle du narrateur. Comment faire alors pour se diriger, se retrouver, se raccrocher à un fil rouge au beau milieu du « néant de l'indécision qui est le monde des voies et des aiguillages » ? C'est pourtant bien à un parcours que nous avons affaire, moins initiatique que catastrophique. Et le trajet d'un seul homme de devenir ainsi celui d'un univers tout entier. Aux mots du narrateur, bringuebalé d'un aiguillage à l'autre au gré des connexions ferroviaires viennent s'en greffer d'autres, les maux du monde, renfermés dans une mystérieuse mallette accrochée au porte-bagage. Dans *Zone*, le « train dont le rythme vous ouvre l'âme plus sûrement qu'un scalpel » (12) devient alors le moteur d'un récit total, presque totalitaire : celui de tous les conflits qu'a connus l'Europe à partir de son berceau au-dessus duquel plane l'ombre inquiétante de la toile d'araignée d'Auschwitz (374), où toutes les voies de fer ont un jour convergé.-

Au final, le voyage de *Zone* est un entrelacs complexe de traumatismes personnels et collectifs filtré par l'épopée et l'intransigeance de l'histoire. Difficile toutefois de parler d'itinéraire. A la fin du livre, le narrateur ne s'est construit que sur sa perte, il reste un être sans destination, une lettre sans destinataire, en souffrance, « vivant, mais uniquement en tant que corps souffrant qui se trouvait être perdu¹ ».

C'est sans doute là qu'intervient le rôle du rail dans la constitution du récit de la manière la plus efficace et la plus originale dans le livre d'Enard. L'axe ferroviaire permet en effet au texte d'opposer à la nature mortifère du récit une dynamique de propulsion qui lui permet d'outrepasser le travail de la pulsion de mort sous l'emprise de laquelle se trouve le narrateur. Je n'ai pas le temps ici de rappeler le fonctionnement de cette pulsion négative telle qu'elle fut systématisée par Freud

¹¹ W. T. Vollman, *Le Grand Partout [Riding Toward Everywhere]*, 2011, p. 49.

dans *Au-delà du principe de Plaisir*, aussi me contenterai-je de dire que le principe de la pulsion de mort est de « mettre hors-jeu le principe de plaisir » et de contraindre le sujet à un retour à l'inorganique, à l'inertie, à la stase. En un mot, le contraire de la dynamique qu'implique nécessairement tout voyage et toute entreprise d'écriture. C'est donc par l'habile mise en coïncidence de deux référentiels distincts que Mathias Enard peut construire son récit : d'une part le référentiel du train, dans lequel le narrateur ne bouge pas (comme moi je ne bouge pas en ce moment) mais ressasse ses pensées les plus obscures, de l'autre le référentiel terrestre, dans lequel le train poursuit son mouvement rectiligne et inexorable. Le train en déplacement comme *locus* de la narration permet donc le déploiement d'un récit traumatique dont on pourrait douter de la possibilité même de son actualisation énonciative dans un cadre statique.

II. Intertextes et modifications

Zone est une machine infernale qui, une fois lancée, semble impossible à arrêter. Pas facile d'ailleurs, dans l'expérience de la lecture, de savoir où s'arrêter. Et ceux qui l'ont lu savent que si l'on se risque à interrompre la lecture en milieu de chapitre, on ne s'y retrouve plus.

La phrase unique, non ponctuée du roman, pousse d'un cran supplémentaire la syntaxe déjà éminemment travaillée de *La Modification* de Butor et « ses phrases dont la longueur souvent extrême aurait de quoi irriter n'étaient leur construction très claire et la certitude tôt acquise que dans leur déroulement d'une ampleur – à vrai dire – souveraine elles sont la simple expression condensée d'une matière abondante et diverses » (M. Leiris à propos du livre de Butor).

Pour le dire simplement, *Zone* modifie *La Modification*. Une modification au carré et un monde qui ne tourne pas bien rond. Mais on l'aura compris, *Zone*, au-delà des jeux formels, ne se contente pas d'être un simple jeu postmoderne, un pastiche du nouveau roman ou une parodie de James Joyce, dont les intertextes, qu'il s'agisse d'*Ulysses* ou *Finnegans Wake*, sont fréquemment mobilisés.

Qui se lancerait sur la piste des intertextes dans *Zone* aurait vite de quoi constituer une de ces listes poétiques dont Umberto Eco a le secret, tant ils sont profus et variés, infinis sans doute.

Au-delà de l'hypotexte assumé de Butor, on pense également et assez spontanément à Homère, à Dante, à Cervantès, inventeur du *picaro*, paradigme de la modernité dont le narrateur est également issu, et bien entendu au « contingent d'Anglo-Saxons qui peuplent la Zone, Joyce, Durrell, Hemingway, Pound le fasciste et Burroughs l'halluciné » (167), sans oublier Lowry, convoqué à plusieurs reprises et dont l'ombre du volcan plane sur plus d'une page, ni Conrad, au contraire, car *in fine* tout est peut-être bien « la faute à Conrad, à *Nostramo* et *Au Cœur des Ténèbres*, un titre en appelle un autre » (155).

Mais comme cela vient d'être dit, *Zone* est plus qu'un texte référencé, c'est un texte éminemment scriptible qui fait continuellement appel à votre imaginaire et à votre bibliothèque intérieure. *Zone*, texte total, déclenche donc les intertextes et se laisse investir par l'imaginaire au gré de lectures plurielles, laissant aux lecteurs autant de voies d'accès que le triage de Bologne, « nœud ferroviaire inextricable, des aiguillages, des circuits, des voies de garage à n'en plus finir » (241).

Enfin, et c'est sans doute là un de ses aspects fondamentaux le récit transforme les hypotextes littéraires pour en faire autant d'hypothèses éthiques qui permettent une diminution partielle de l'horreur et de la violence qui ont fondé l'Europe au profit d'un horizon apaisé, plus serein et qui reposerait sur l'esthétique et l'art.

Car au cœur des ténèbres de *Zone* semble luire par intermittence une lueur en demi-teinte, un clair obscur intertextuel, plus pictural que littéraire : celui des toiles du Caravage. C'est sur quelques remarques concernant la mobilisation de cet intertexte que je me propose d'illustrer mon propos et de conclure cet exposé.

La peinture puissante du Caravage (1571-1610) est célèbre pour ses représentations souvent très charnelles de sujets religieux ainsi que l'utilisation du clair-obscur. Mais Le Caravage est également connu pour un motif pictural récurrent de la dernière partie de sa carrière, celui de la décapitation, que l'on retrouve notamment dans les tableaux comme *Judith décapitant Holopherne* (1598), *Tête de Méduse* (1599), et la série des Saint-Jean Baptiste de la fin de sa vie (*La décollation de Saint-Jean Baptiste* et les deux *Salomé avec la tête de Saint-Jean Baptiste*, 1607 et 1609).

Ce motif entêtant habite également le texte de *Zone*. Les allusions à la décapitation y sont récurrentes, à commencer par celle des moines de Thibirine, première affaire que le jeune Francis Servain eut à traiter lors de son recrutement par les services secrets français et qui font retour à plusieurs reprises dans le texte. Lorsque le narrateur est assailli par ses fantômes, ce sont des images de décapitation qui l'assaillent, à l'instar de la suivante, page 388 :

les terrifiés les décapités les brûlés les percés de balles rongés par les chiens ou les renards
les amputés les disloqués les tranquilles les torturés les pendus les gazés les miens et ceux
des autres photographies et les souvenirs les têtes sans corps les bras sans corps les yeux
disparus (388)

C'est précisément dans ces instants-là, quand le retour du traumatique se fait trop pressant, trop insupportable, que l'horreur cherche à se transformer en art. Aussi à la page suivante lit-on :

pense à autre chose Francis, pense à Yvan le fou, (...), perds-toi dans la nuit immense de la
Toscane trouée par le voie ferrée comme un bouclier d'une lance, d'un regard, comme on
détaille tranquillement une toile, la tête de Méduse au musée des offices (389)

Tandis que le livre arrive vers sa fin, son terminus romain, ville du Caravage, la figure de ce dernier ainsi que le motif de la décapitation semble se faire de plus en plus présent, de plus en plus pressant. Au chapitre 23 le mont Temple à Jérusalem est décrit comme le lieu « où décollent vers les cieux les têtes des suicidés palestiniens, bouchons de champagne divin » (497). C'est aussi dans ce pénultième chapitre, quelques pages à peine avant la fin, que le narrateur fait toute la lumière sur cette hantise, en confiant enfin, aux pages 501 et 502 le récit de sa décapitation d'un bosniaque musulman lors d'un coup de folie pendant le conflit yougoslave. Je vous en épargne les détails, mais force est de constater qu'à ce moment précis le lecteur se trouve face à une clé du récit en identifiant le trauma originaire qui permet, dans une logique de répercussion et d'après-coup, d'expliquer le motif répété de la tête coupée dans le roman. On comprend alors mieux la présence du Caravage dans le texte, exutoire possible de l'horreur de la barbarie par la sublimation de l'art, même si, lorsque le traumatisme fait vraiment retour, le peintre ne suffit plus. Et le narrateur de constater « je n'ai pas décapité Méduse comme le Caravage, juste un pauvre fou, sa grosse langue noirâtre me poursuit, ses yeux surpris » (502).

Si, par cet effet de *chiaroscuro*, la lumière des toiles du Caravage, dont les rais de lumière verticaux s'opposent à l'horizontalité métallique des rails, parvient à faire écran à la noirceur du traumatisme, le traumatisme peut également s'éclairer par un ultime intertexte, bien enfoui sous les couches de la douleur historique et les méandres du récit, objet d'une transformation redoublée d'une expansion étourdissante.

Il n'aura pas échappé à certains d'entre vous que *Zone* est un titre qui fait écho au célèbre poème de Guillaume Apollinaire, ode hallucinée à la modernité, texte souvent associé à Paris et à son urbanisation, mais dont l'espace méditerranéen n'est pas non plus absent, comme l'atteste la strophe suivante :

Maintenant tu es au bord de la Méditerranée
Sous les citronniers qui sont en fleurs toute l'année
Avec tes amis tu te promènes en barque
L'un est Nissard il y a un Mentonasque et deux Turbiasques
Nous regardons avec effroi les poulpes des profondeurs
Et parmi les algues nagent les poissons images du sauveur

Le poème d'Apollinaire est également célèbre pour son dernier vers, à la limite du non-sens, mais dont la puissance poétique fulgurante n'est pas sans incidence sur la *Zone* qui nous intéresse aujourd'hui. Le fameux « soleil cou coupé » qui conclue le poème semble ici avoir une signification déterminante sur le motif de la décapitation qui, de souvenir traumatique de guerre, se mue en allusion poétique. Et le texte d'Enard ne dément pas cette hypothèse car au-delà du titre qui le signale d'emblée par bivalence sémiotique², on trouve à deux reprises des segments linguistiques qui confirment l'ascendance de l'hypotexte d'Apollinaire sur le texte d'Enard. Le premier exemple se trouve précisément lié au Caravage, tandis que le narrateur s'interroge sur la « curiosité de la mort, ce désir secret de l'instant ultime comme le Caravage se représente lui-même dans le visage douloureux de la Gorgone au cou coupé » (328). Le deuxième exemple surgit à la dernière page du récit, tandis que les élucubrations de Francis sont à leur comble ; il s'imagine incarné en Achille, calmé, perdu, immobile dans un aéroport, assis à côté d'un homme dont il nous dit qu'il est « le prêtre d'Apollon il a vu la guerre lui aussi il a vu la guerre et l'aveuglant soleil des cous coupés » (517). Au vu de ces exemples, aussi fugaces soient-ils, l'ascendance poétique semble en mesure d'éclipser, ne fût-ce qu'un instant, le tombeau de l'histoire et éclairer le texte sous un autre jour, celui de la poésie.

Ceci ne signifie pas pour autant que tout cela n'est que littérature ; il serait faux, je pense, de crier, comme Riffaterre, à l'imposture référentielle en refusant d'aller voir au-delà de l'intertexte, aussi nodal soit-il dans notre exemple. Guillaume Apollinaire lui-même n'est-il pas emblématique d'une génération meurtrie par la guerre, cette première guerre mondiale dont la nécropole de Zeitenlick, cimetière de la campagne des Dardanelles, tombeau pour 16000 soldats, mentionnée à la page 393, est la cicatrice méditerranéenne ?

Entre traumatisme et poésie, *Zone*, odyssée ferroviaire dans les territoires de la souffrance méditerranéenne, dessine ainsi une arabesque étourdissante, un espace paradoxal, « un entre-deux où le chaos devient rythme, rythme de la coordination d'espace-temps hétérogènes » (J. Pollock), espace-temps d'une nouvelle littérarité dont ce texte majeur est à ce jour un des produits les plus remarquables.

² Je renvoie ici aux théories de Michael Riffaterre sur l'intertextualité sylleptique, notamment dans *Fictional Truth* (1991).