

William Kennedy topographe et mythographe : contre une lecture formaliste

Théorie Lecture Enseignement, n° 5, automne 1987

Marie-Claire Pasquier

Le point de départ des quelques remarques qui vont suivre, c'est que certains ont paru considérer, lors de ma communication, qu'il était indifférent qu'Albany, dans l'œuvre de William Kennedy, soit une ville réelle ou une ville imaginaire. (C'est par discipline que je m'abstiens de mettre les habituels guillemets, lourds d'arrière-pensées réelles ou feintes, à « réelle » et à « imaginaire ». Mais apparemment, la discipline ne va pas jusqu'à les bannir totalement, elle les protège seulement par des parenthèses qui, elles-mêmes, revêtent mes paroles d'un double statut la parole solennelle, proférée à titre officiel, et l'*a parte*, soi-disant plus intime, appelant à la complicité).

Pour peu qu'on y trouve des personnages, et une « action » (les voici revenus au galop, un galop silencieux qui fait que je ne les ai pas vus venir, et me voici, en *a parte*, me désolidarisant de ces encombrants guillemets), il faut bien qu'un roman se passe (discipline, sinon « se passe » ne s'en passait pas) quelque part. Ceci est vrai dans tous les cas de figure, que le lieu soit plus ou moins vraisemblable, plus ou moins allégorique, plus ou moins géographique, *plus ou moins* mythique (par l'accumulation des plus ou moins, je cherche à transmettre l'idée que ce serait une question de degrés). Certains auteurs inventent (oubliant que cela veut dire trouver, et que le nom du lieu doit bien leur venir, lui aussi de quelque part) un nom typique : *Winesburg, Ohio*. Le nom de ville est faux, le nom d'Etat est vrai, Sherwood Anderson semble dire « une petite ville du Middle West », et ajouter (comme en *a parte*) : « vous savez, elles se ressemblent toutes ». D'autres ne se donnent même pas la peine

d'inventer un nom pour un lieu utopique : *La Cité du Soleil*. D'autres inventent un nom porteur, plus ou moins, de fantasmes : *Les Portes de Gubbio* ou *Molino, l'histoire*. J'invente pour vous le nom des auteurs : Danièle Sallenave, Anne Lagardère. Mais s'il s'agit de porter des fantasmes, les vrais noms s'y prêtent, mieux que tout autre, *Son nom de Venise dans Calcutta désert. Mort à Venise. Week-end à Zuydcoot. Manhattan Transfer. Berlin Alexanderplatz*. La charge d'imaginaire n'est pas moins grande, et le pouvoir mythique de certains lieux les rend particulièrement aptes à la « transmogrification », comme disait Melville.

L'homme habite en poète... disait Hölderlin. C'est dire qu'il habite, et que les lieux l'habitent. Rêver les lieux, ou un lieu, jusqu'à l'obsession, le rêver dans son essence à travers son histoire, rêver à partir de son nom, c'est un puissant moteur du désir d'écrire. Car nous sommes d'un lieu comme nous sommes d'un langage, et le lieu est un langage qu'on n'en a jamais fini de déchiffrer. « Je n'eus besoin pour les faire renaître que de prononcer ces noms : Balbec, Venise, Florence, dans l'intérieur desquels avait fini par s'accumuler le désir que m'avaient inspiré les lieux qu'ils désignaient... » (*Du Côté de chez Swann*, II p. 220). Deux des noms sont vrais, l'un est inventé ; par contamination, c'est celui qui a l'air le plus vrai des trois, les deux autres ont l'air d'une invention de poète. D'ailleurs en un autre temps, en un autre lieu, des hommes habitèrent en poètes Baalbek. Ce qui est dit et redit par Proust, c'est le lien du lieu au désir, du nom de lieu au désir d'écrire d'un lieu et sur un lieu : topographie. L'utopiste écrit des *Nouvelles de nulle part*, et à vouloir se passer de lieu, il rassemble des traits pauvres, n'échappe au typique que pour assembler les éléments d'un contretypé. Faulkner, lui, découvre que c'est du vrai (*actual*) qu'il faut partir « ...I discovered that my own little postage stamp of native soil was worth writing about and that I would never live long enough to exhaust it, and that by sublimating the actual into the apocryphal I would have complete liberty to use whatever talent I might have to its absolute top. » (*Writers at Work*, p. 141). Et William Kennedy se décrit « as a person whose imagination has become fused with a single place, and in that place finds all the elements that a man ever needs for the life of the soul ». Le modèle, pour cet Irlandais, c'est Joyce avec Dublin, et Albany est une ville irlandaise (et hollandaise, et allemande, et juive, et italienne, et noire). Mais il a fallu qu'il quitte sa ville pour y revenir, comme ce peintre chinois évoqué par Donald Sutherland dans son *Gertrude Stein* qui, dit-il, doit tourner le dos à la montagne, s'en éloigner, et finalement se retourner vers elle pour la voir et la peindre avec justesse.

Peindre avec justesse : comment passe-t-on du regard sur un paysage au trait sur la toile ? Il faudrait demander à Cézanne. Le rapport de Cézanne au lieu qu'il peignit tant de fois, la Sainte-Victoire, était obsessionnel, il tenait de l'envoûtement. Il disait (c'est Peter Handke qui le cite, dans *La Leçon de la Sainte-Victoire*) : « Le même sujet vu sous un angle différent offre un sujet d'étude du plus puissant intérêt et si varié que je crois que je pourrais m'occuper plusieurs mois, sans changer de place, en m'inclinant tantôt plus à droite, tantôt plus à gauche. » Cette compulsion à voir, à peindre, à peindre, à voir, s'accompagne d'inquiétude : « Cela va mal, il faut se dépêcher si on veut encore voir quelque chose, tout disparaît. » Peindre « sur le motif » ne veut pas pour autant dire « peindre d'après la nature ». Cézanne écrit dans une lettre que ses tableaux sont bien plutôt « des constructions et des harmonies parallèles à la nature ». Commentaire de Handke : « Et je le compris par la toile elle-même : les objets, pins et rochers, s'étaient entrecroisés en une écriture d'images sur la simple surface, en cet instant historique – fin désormais irréversible de l'illusion d'espace –, mais c'était en leur lieu même ("au-dessus de Château noir") tel qu'il rendait obligatoires couleurs et formes, ils s'étaient entrecroisés en une écriture d'images cohérente, unique dans l'histoire de l'humanité », (*Leçon de la Sainte-Victoire*, 68). Fin de l'illusion d'espace : c'est l'avènement de la peinture moderne. « Mais c'était en leur lieu même... » Il y aurait de la naïveté, comme dans les mauvais documentaires, à filmer en parallèle la montagne elle-même (« ce que Cézanne a vu ») et les tableaux (« ce que Cézanne a peint »). Mais il y aurait une naïveté aussi grande à croire que les tableaux ont surgi tout armés d'une main guidée par une vision onirique. Le lien entre l'événement qu'est la peinture de Cézanne et un lieu donné reste un mystère, avec ce qu'il y a de sacré dans ce terme. Le pèlerinage qu'effectue Peter Handke sur « la route de Cézanne », loin d'élucider ce mystère, réaffirme son caractère de mystère. Enfant, sans être pourtant croyant, Handke a rêvé sur la transsubstantiation, et sur l'image du ciboire qu'on sortait du tabernacle : « C'est de cette manière que je vois aussi les "accomplissements" de Cézanne (sauf que je me redresse devant eux au lieu de m'agenouiller) : métamorphose et préservation des objets en danger – non pas dans une cérémonie religieuse mais dans cette forme de foi qui était le secret du peintre. » (*id.*, 73)

William Kennedy a écrit dans l'ordre *The Ink Truck*, qui a pour cadre Albany, les trois romans qui forment « le cycle d'Albany » : *Legs*, *Billy Phelan's Greatest Game*, et *Ironweed*, et *O Albany*, la « biographie d'une ville », présentée (sur la couverture) comme « Improbable City of Political Wizards, Fearless Ethnics, Spectacular Aristocrats, Splendid Nobodies, and

Underrated Scoundrels ». Albany c'est un peu sa Sainte-Victoire, ou son Yoknapatawpha. Vraie ville, ville imaginaire ? Motif, et non nature. *The Ink Truck* est précédé d'une note de l'auteur (c'est ici l'occasion de placer le mot *paratexte*) qui dit « All that needs saying is that this is not a book about an anonymous city, but about Albany, N.Y., and a few of its dynamics during two centuries. » Mais cette note est rédigée en 1984 seulement, alors que le livre a été publié pour la première fois en 1965. Pourquoi, au bout de quinze ans, l'auteur tient-il à apporter cette précision ? Et si c'était si visible, cette note serait-elle bien nécessaire ? En effet, c'est peu visible. Dans ce premier livre, Kennedy choisit l'anonymat pour sa ville : « the city, this city, at the corner, the railway station, the State library ». C'est donc une fois seulement qu'il a écrit le « cycle d'Albany » que Kennedy décide d'y rattacher *The Ink Truck*. (Pour que la renommée de Francis Phelan rejaillisse sur Bailey ?) Dans *Legs*, c'est la renommée de Jack Diamond, vrai gangster, qui rejaillit sur la ville où il fut assassiné, Albany. Le héros légendaire vole la vedette à la ville. Mais le lien entre le héros et la ville est renforcé par le fait que le narrateur se présente, dès le début, comme « an Albany barrister ». Au début de *Billy Phelan's Greatest Game*, Kennedy prend à nouveau la parole sur cette question du vrai et du faux. Parce que la ville d'Albany existe dans le monde réel, dit-il en substance, les gens pourraient croire que les personnages qui peuplent l'Albany de ce livre sont des vraies personnes. Il ne faut pas. « Any reality attaching to any character is the result of the author's creation, or of his own interpretation of history. This applies not only to Martin Daugherty and Billy Phelan, to Albany politicians, newsmen, and gamblers, but also to Franklin D. Roosevelt, Thomas E. Dewey, Henry James, Damon Runyan, William Randolph Hearst, and any number of other creatures of the American imagination. » Contamination en retour du réel par l'imaginaire qui dit bien à quel point l'imagination est contaminée par le réel. Il n'y a peut-être pas de référent plus riche qu'une ville. Ceux qui disent que Kennedy a inventé Albany n'ont pas tort, s'ils sont prêts à accepter le fait qu'il a également inventé Roosevelt et Henry James.

Dans les autres romans de Kennedy, la précision historico-politico-sociologique affecte l'histoire elle-même et les personnages, cependant que les lieux restent relativement abstraits. Dans *Ironweed* au contraire, le héros et la ville qu'il arpente sans relâche sont consubstantiels. Le héros et la ville se renvoient l'un à l'autre passé mythique et déchéance présente. Les hallucinations de Francis ne sont pas un procédé onirique mais une technique bioscopique qui lui permet de voir sous les pavés la plage. Albany est une ville palimpseste, le passé reste inscrit dans les lieux mêmes, Francis a le pouvoir de le voir en hologramme. Son moyen de transport,

c'est une charrette de chiffonnier, qui récolte sous forme de rebuts les sédiments du passé. Chaque scène vécue se double d'une scène passée, le bus refait le trajet que fit le tram arrêté par les grévistes (une vraie grève, historique) trente-sept ans plus tôt. Le cimetière en dehors de la ville est comme une ville qui double la ville des vivants, elle-même ville fantôme. La ville est reconstruite avec un souci documentaire du point de vue d'un *bum* sans domicile fixe. Comptent pour lui l'orientation des rues, leur nom, le fait qu'elles montent ou qu'elles descendent, comptent pour lui les carrefours, comptent pour lui les quartiers anciens et ce qu'ils sont devenus, le fleuve et les vestiges du canal de l'Érié, qui servait au transport du bois : c'est sur une pile de bois du Kibbee's lumberyard que Francis a embrassé Annie pour la première fois. Comptent pour lui et pour Helen les églises, lieu de refuge, signes d'appartenance religieuse et donc ethnique, la mission méthodiste, la Pryn Library, le Palombo's Hotel. Kennedy donne les vrais noms d'hôtels, les vrais noms de saloons ou de cabarets, les vrais noms de quartiers. Albany est l'objet d'un hymne verbal : métamorphose et préservation des objets en danger.

Quel lecteur peut affecter une totale indifférence au choix effectué par Kennedy : s'appuyer sur le documentaire pour construire le mythe ? Quel lecteur peut préférer dire : Albany connais pas ? Pas le lecteur américain, qui connaît Albany, capitale de l'État de New York, comme un lecteur français connaît Rouen ou Le Havre lorsqu'il lit Maupassant : un lecteur américain qui croirait que Maupassant a inventé ces noms manquerait quelque chose de l'attachement de Maupassant à un pays dont il disait, par Horla interposé: « J'aime ce pays, et j'aime y vivre parce que j'y ai mes racines, ces profondes et délicates racines, qui attachent un homme à la terre où sont nés et morts ses aïeux, qui l'attachent à ce qu'on pense et à ce qu'on mange, aux usages comme aux nourritures, aux locutions locales, aux intonations des paysans, aux odeurs du sol, des villages et de l'air lui-même. » La traductrice de Kennedy (que je fus) ne peut pas non plus dire : « Albany connais pas ». Sous peine d'accumuler les pataquès. Un exemple tout bête : *the D & H Building*. Dans la thèse « Albany connais pas » on laissera tel quel, et les lecteurs français penseront qu'il s'agit d'une sorte de BHV local. Ce sera une lecture très différente de celle du lecteur américain qui aura aussitôt reconnu qu'il s'agissait du Delaware & Hudson Building, immeuble de la Compagnie des Chemins de fer Delaware & Hudson : SNCF plutôt que BHV... De proche en proche (et si un lieu est un langage), « connais pas » va affecter tout ce qui fait le non-dit du roman, tout le référent culturel que l'auteur partage en principe avec ses lecteurs : *Halloween*, nom charmant inventé par Kennedy pour

ses phonèmes liquides et allongés. *Baseball* : semble un jeu de balle ou de ballon, peu importe, qui se joue apparemment à plusieurs et où le héros semble exceller. Pour reconnaître la part véritable de l'invention, pour ne pas voir de l'énigmatique, de l'exotique, du bizarre, de l'absurde, là où il n'y en a pas, il faut savoir reconnaître la part du géographique, du sociologique, du culturel. Genette peut se permettre de proclamer : « l'auteur connais pas, le bonhomme je m'en fiche », chez lui c'est une charmante coquetterie. Mais quand ses disciples en font un dogme, là même où ils se croient rigoureux, ils se condamnent à une lecture borgne. Danièle Sallenave rappelait récemment dans *Le Monde* que, si le texte est clos, l'œuvre est ouverte (sur le monde). Quand on traduit (le moindre texte), c'est une évidence que l'on constate à chaque ligne de chaque page. Le texte ne peut s'ouvrir à la traduction que si le traducteur prend son bâton de pèlerin pour parcourir la route de Cézanne. Et l'on comprendra comme on voudra cette citation de *La Leçon de la Sainte-Victoire* sur laquelle je choisis de terminer : « Oui, cette sensation d'être tout près c'était aussi un acte de connaissance. »