

REVUE DES ÉTUDES SLAVES

TOME QUATRE-VINGT-CINQUIÈME

Fascicule 1



PARIS

2014

LE POUVOIR DE L'HISTOIRE
DANS UNE HISTOIRE SUR LE POUVOIR
Borislav Pekić : *L'homme qui mangeait la mort* *

PAR

MILIVOJ SREBRO
Université Bordeaux Montaigne

1

Tous les conquérants espèrent écrire un palimpseste, mais rares sont ceux qui, en jouant au Créateur, parviennent à commencer le monde de l'alpha et de l'oméga. Sur le parchemin gratté de la vie reçue en héritage, quelque chose subsiste toujours. Un peuple vaincu pénètre dans le futur tel un cryptogramme. Entre ce qui se voit, très en profondeur sous les traits et l'empreinte de l'histoire visible, coule l'histoire invisible et sans fin des races éteintes et des tribus disparues.

Extraite de la nouvelle de Borisav Pekić *Megalos mastoras i njegovu delo* (*Maître Megalos et son œuvre*), cette citation se rapporte avant tout à l'histoire de Dumetrius Kir-Angelos, un ingénieur graveur de Tégée qui sut résister aux tentations faustiennes et berner le diable, mais son potentiel sémantique dépasse grandement le cadre de cette seule nouvelle. En offrant implicitement les clefs de la compréhension des principes essentiels de la poétique de l'auteur, cette citation peut servir aussi de point de repère dans la lecture des cinq récits – des « chroniques gothiques », selon l'expression de Pekić – qui composent *la Nouvelle Jérusalem*¹, et, en particulier, dans l'interprétation du récit central, *L'homme qui mangeait la mort*.

* Titre original *Човек који је јео смрт*. Il existe deux traductions françaises de cette nouvelle : Mireille Robin, *L'homme qui mangeait la mort*, Paris, Éditions du Titre, 1988. (Rééd. Marseille, Éditions Agone, 2005) ; et celle d'Alain Cappon publiée dans *l'Anthologie de la nouvelle serbe*, Larbay, Gaïa éditions, 2003, p. 161-203. Tous les extraits de cette nouvelle sont ici cités d'après cette dernière traduction.

1. Titre original : *Нови Јерусалим*, Beograd, Nolit, 1988. L'extrait du début du texte est cité d'après l'édition de *Narodna knjiga*, Beograd, 2004, p. 7-8.

Dans cette nouvelle dont l'action se déroule à l'époque de la Terreur (1793-1794), la période la plus dramatique de la Révolution française, l'écrivain se lance dans une véritable aventure de création littéraire, dans rien de moins que la reconstruction du « palimpseste » né de l'imbrication de l'historiographie officielle – qui, dans son esprit, reflète nécessairement le point de vue du conquérant et du vainqueur – et de la tradition orale qui, malgré son peu de fiabilité, conserve toujours les traces de « la vie reçue en héritage ». Pareillement méfiant à l'égard de l'une et de l'autre – des « vérités » établies sur cet événement-clé de la Révolution française comme des exagérations des « homérides » du temps de la Restauration – dans sa quête créatrice de la vérité, Pekić opte pour une troisième voie. Fort du savoir de l'érudit, aiguillonné par l'instinct de l'archéologue, et versé dans l'art délicat du restaurateur, il se lance à vrai dire dans l'aventure tel un véritable explorateur et, ce, avec un objectif clair : « gratter le parchemin » avec minutie, faire disparaître les couches embrouillées du palimpseste qui ont sédimenté autour de la Révolution française, et, « sous ce qui se voit », mettre au jour *l'invisible*. En d'autres termes, il tente d'accéder, sous « les traits et l'empreinte de l'histoire visible », à « l'histoire invisible » longtemps oubliée, enfouie sous les couches malaisées à démêler du palimpseste. Cette tentative est digne des plus grands chercheurs, mieux encore, des orpailleurs car, « en grattant le parchemin », Pekić parvient à découvrir le *filon* qui va le conduire à une découverte précieuse, celle du « cryptogramme ». Appelant alors à la rescousse son imagination et son érudition, il va *déchiffrer* et *(re)construire* l'histoire singulière de Jean-Louis Popier, greffier au Tribunal révolutionnaire, histoire qui, par sa puissance artistique, apporte véritablement la preuve qu'« un peuple vaincu entre (malgré tout) dans le futur. »

Dans une autre nouvelle du même recueil, *Svirač iz zlatnih vremena (le Musicien de l'âge d'or)*, l'écrivain se montre plus explicite encore quant aux éventuelles significations de *L'homme qui mangeait la mort* : il affirme y avoir « tâché, sous le texte, de filer la métaphore sur la genèse du pouvoir caliguléen »². Pekić entend par là, rappelons-le, le pouvoir qu'ont usurpé Robespierre et ses frères d'armes révolutionnaires, le mécanisme pervers de la lutte pour le pouvoir personnel, absolu, entreprise par ceux qui – convaincus de la possibilité de commencer l'histoire de « l'alpha et de l'oméga » – ont au nom d'un monde nouveau, utopique, et sans égard aucun, détruit les fondations de celui existant. Disons, en bref, que sont pointés là le visage et la face cachée des idéologues de la Révolution française qui, en prônant « la Vertu », en « jouant au Créateur », ont en réalité semé la mort.

Toutefois, cette dénonciation, à quelque interprétation qu'elle puisse se prêter, apparaît quelque peu restrictive car le champ sémantique de la nouvelle est plus étendu que la signification d'une métaphore du « pouvoir caliguléen » qui

2. *Нови Јерусалим...*, p. 130.

transforme des « saints » en bourreaux. Sa portée est plus grande parce que Pekić, nous l'avons dit, fouille les coulisses du « visible » afin de parvenir à « l'invisible », aux vérités plus profondes non seulement de ceux qui ont fait ou cru faire l'histoire, mais aussi, et en premier lieu, des anonymes, des victimes à jamais broyées par la roue du moulin de la grande Histoire. En arrachant aux ténèbres de celle-ci l'histoire singulière de Jean-Louis Popier, l'écrivain développe par là le thème principal de la nouvelle : thème de portée universelle qui, entre autres, interroge le sens et la finalité d'une autre forme de *pouvoir*, celui qui procède du libre arbitre et conduit à la résistance et à la rébellion.

Il apparaît déjà que *L'homme qui mangeait la mort* déploie un large éventail de problèmes à même de servir de points de repère dans l'interprétation de certains préceptes éthiques et poétiques fondamentaux de Borislav Pekić. Citons brièvement ceux qui seront évoqués ici. Outre l'analyse de deux aspects antagonistes déjà mentionnés de ce phénomène qu'est le *pouvoir*, nous nous efforcerons aussi de cerner le rapport spécifique de l'écrivain à « l'histoire visible » de la Révolution française, rapport qui le révèle en fait comme un humaniste sceptique se défiant semblablement de ceux qui écrivent et qui interprètent l'histoire, et de ceux qui en actionnent la roue. Bien évidemment, une attention particulière sera accordée à l'art de Pekić conteur, art qui, dans cette nouvelle, se perçoit comme une forme particulière du *pouvoir de l'histoire et de la narration* capable, à partir d'un *semblant* de personnage d'en créer un autre très convaincant, impressionnant, et de transformer un matériau documentaire sujet à caution en texte artistique authentique et *puissant*. Très concrètement, par l'analyse de la stratégie narrative, inventive, que l'écrivain met en œuvre, nous nous efforcerons de montrer, notamment, la manière dont il développe la *logique interne* de la nouvelle et lui insuffle une force de suggestivité sans cesser pour autant d'exercer sur elle sa maîtrise souveraine.

2

Fruit de l'intuition du chercheur, d'une érudition enviable et d'une imagination débridée, *L'homme qui mangeait la mort* est la symbiose entre ce que Borislav Pekić appelle « l'histoire visible » et « l'histoire invisible ». Elle se réalise par l'imbrication des deux couches structurelles dominantes ou des deux cours de la nouvelle – *historique* et *fictionnel* – que l'écrivain soumet à un processus dynamique d'interaction, permettant ainsi à l'histoire et à la fiction de se soutenir et de se parfaire mutuellement tout en se donnant réciproquement une signification finale. En d'autres termes, par la relation du destin singulier de Jean-Louis Popier, greffier du Tribunal révolutionnaire, et par l'évocation en parallèle de « l'histoire visible » de la Révolution française, l'écrivain rédige aussi la chronique en quelque sorte « gothique » de la Terreur, situe sa nouvelle dans un contexte historique précis, et la dote de la charpente indispensable à sa construction fictionnelle.

Intéressons-nous d'abord à cette couche de la nouvelle qui se rattache à « l'histoire visible ». Érudit versé dans l'histoire européenne, Pekić connaissait manifestement celle « visible », écrite, de la Révolution française qui a laissé derrière elle tellement d'« empreintes » que la vérité la concernant s'est depuis longtemps diluée dans des montagnes d'écrits, de documents et de livres remisés dans une multitude de bibliothèques et d'archives. Parce que les traces de la vie réelle étaient submergées, enfouies sous les « empreintes » visibles, l'écrivain s'est donc efforcé avant toute chose de déblayer le terrain puis, sitôt tournées les premières pages du palimpseste, de séparer résolument le bon grain de l'ivraie. Est particulièrement en butte à sa critique « l'historiographie officielle » qui, en se mettant au service des idéologies dominantes, s'évertue à imposer sa conception de l'histoire, sa vision partisane des grands événements qui ont façonné le destin du monde³. En effet, dans *L'homme qui mangeait la mort*, Pekić exprime sans détour son animosité, son « idiosyncrasie » à l'encontre des historiens de métier, n'hésitant pas à leur accoler le qualificatif de « parents de sang du chien limier » (p. 163).

En se fixant clairement un objectif dans cette nouvelle – « filer, sous le texte, la métaphore de la genèse du pouvoir caliguléen » – Pekić, dans l'élaboration de sa vision de la Révolution française, tente surtout de tirer profit des libertés dont s'accompagne la position hérétique des « profanateurs de tombes »⁴. Plus exactement, il s'appuie exclusivement sur son interprétation personnelle, exempte de toute entrave, de « l'histoire visible » de la Révolution, une interprétation *libre* mais nullement arbitraire car fondée sur la consultation de documents authentiques⁵ et n'empruntant à « l'historiographie officielle » que les faits bruts, indiscutables qui s'opposent aux manipulations de l'interprétation. Ce faisant, il endosse de temps à autre le rôle de chroniqueur feint de la Révolution, de chroniqueur en vérité « gothique » s'il est possible de s'exprimer ainsi : en développant la nouvelle surtout sur le principe de la progression chronologique, il parvient ainsi à suivre simultanément la trajectoire de la « roue de la Terreur » mise en mouvement par Robespierre et ses pareils et la genèse du combat pervers qui oppose les mêmes pour asseoir leur pouvoir personnel – la genèse du mal tapi sous le masque de la « Vertu ». Le résultat, bien évidemment,

3. Sur un ton acerbe, Pekić soumet à la critique surtout Thomas Carlyle et Albert Mathiez, et s'en prend notamment à leurs conceptions de l'histoire basées sur l'idéologie.

4. Cette qualification ironique dont Pekić use à l'égard des écrivains, bien qu'à première vue connotée négativement, dissimule en elle-même une tout autre signification : elle exprime en fait l'idée que, pour l'écrivain en quête de sa propre vérité artistique, il n'existe pas de thèmes tabous, intouchables, et que rien n'est saint au point de ne pouvoir être soumis à l'observation critique.

5. Dans une lettre adressée à Borislav Mihailović Mihiz et datée du 17 février 1986, Pekić affirme que « composent l'arrière-plan documentaire » de cette nouvelle « les dialogues historiques véritables de Danton, Marat, Saint-Just, Couthon, Fouché », *Korespondencija kao život* [la Correspondance en tant que vie], Novi Sad, Solaris, 2002, p. 61.

se découvre peu à peu, le but étant de montrer qu'une idéologie révolutionnaire, progressiste, se transforme... progressivement en son contraire, en une aspiration à la détention du *pouvoir absolu*, « caliguléen », qui conduit inéluctablement à la violence et au meurtre.

En assumant ce rôle de chroniqueur fictif, Pekić construit sa « chronique gothique » autour d'événements-clés, laissant en fait l'histoire et ceux qui la font révéler leur vrai visage – et surtout leur face cachée ! – à travers leurs actes. Par ailleurs, cette démarche lui permet de ne pas se perdre dans les détails et de s'en tenir aux interventions indispensables, aux commentaires, certes, lapidaires mais empreints de lucidité : avec la même précision, la même aridité qui caractérisent la page « faits divers » des journaux, le lecteur apprend la nouvelle de l'attentat perpétré contre la personne de Marat et l'exécution de son auteur, « la démonsse du Calvados », Charlotte Corday ; le vote de la loi des suspects, la création du Tribunal révolutionnaire et la suppression du droit à la défense ; l'exécution de Marie-Antoinette, de M^{me} Roland ou du groupe des Girondins et de leurs chefs, Vergniaud et Brissot ; l'envoi à la guillotine d'Hébert et de ses amis ; la condamnation à mort de Danton... L'effet ainsi obtenu est poussé à son paroxysme : le lecteur se voit épargner les scènes cruelles d'exécution, mais aussi offrir la possibilité – par le défilé des dates et des chiffres grâce auquel l'auteur-conteur établit sèchement le bilan chronologique et sanglant de la Révolution – de sentir avec consternation l'accélération du rythme infernal du fonctionnement de la guillotine, du tempo de la marche en avant de la mort et de la danse macabre de la Terreur.

Néanmoins, parfaitement conscient que la crédibilité du personnage principal et son impensable métamorphose dépendent en grande partie de la manière, convaincante ou non, dont sont présentées, outre les faits, l'image et l'atmosphère du Paris révolutionnaire, Pekić se livre tout aussi scrupuleusement à la reconstruction de son décor historique. Il introduit le lecteur dans le « triangle magique » où vont se jouer le drame de la Révolution et le destin de Jean-Louis Popier – Tribunal révolutionnaire / prison de la Conciergerie / guillotine dressée place de la Révolution (p. 174) –, il lui fait à chaque instant deviner les menaçantes mâchoires du « pouvoir caliguléen », entendre le grondement de la roue de la Terreur, sentir la pestilence de la peur et de la mort. Au lecteur est ainsi donné, par exemple, d'entendre « les braillements du grand Danton » et le tapage des « frénétiques Jacobines », « Les Folles de la guillotine » (p. 198) qui, de la galerie de la Convention, demandaient la tête des ennemis de la Révolution ; il lui sera donné encore d'assister aux disputes surréalistes, à donner froid dans le dos, qui opposent Fouquier-Tinville et Couthon, d'être, aussi, et en présence de Robespierre, à la fête de l'Être Suprême, d'écouter à distance le « grincement des charrettes de condamnés », les roulements des « tambours de la Garde nationale » puis l'inévitable « sifflement du couperet de fer » (p. 189) ! Toutefois, l'écrivain révèle au lecteur également – l'espace d'un bref instant,

certes –, l'autre visage de la ville, le Paris extérieur au « triangle magique », qui échappe à l'étau du « pouvoir caliguléen », la banlieue des petits artisans et des marchands de légumes : Paris qui « était en vie ! », qui « s'amusait ! », qui « laissait entendre ses rires ! » (p. 189) Pour frappant, le contraste est bien sûr voulu : il peut s'interpréter comme une preuve supplémentaire que la vie ne s'arrête pas dans les périodes où sévit la mort, mais aussi comme une illustration que l'écrivain, dans son approche critique, a su éviter les chausse-trappes du manichéisme.

De manière similaire, avec concision et efficacité, d'un unique trait de plume digne d'un portraitiste de grand talent, Pekić évoque les pères de la Révolution dans tout ce qu'ils avaient de contrasté et de paradoxal, dans l'esprit même de l'idéologie et des principes dans lesquels ils vécurent mais aussi moururent. Comme s'il rédigeait leurs épitaphes, mais aussi avec l'ironie des « profanateurs de tombes », il brosse en quelques lignes une série de portraits en effaçant toutes les retouches et dorures dont les a depuis longtemps agrémentés « l'historiographie officielle ». Le catalogue, impressionnant, tient d'un acte d'accusation : comme s'il cherchait à les représenter devant le miroir de la Justice et à peindre enfin et leur visage et leur face cachée, Pekić les présente ainsi, l'un après l'autre, au lecteur :

Louis-Antoine de Saint-Just, l'Égérie du Comité de Salut public au temps où il n'y avait de salut que dans la fuite ; Couthon, l'estropié, et sa chaise mécanique, sœur d'élection industrielle de la guillotine ; Fouché, qui massacra au nom de la Révolution, de la contre-révolution, de l'Empire, de la Restauration, et mourut dans son lit [...] Chaumette, qui caressait le dessein d'unifier Raison et Guillotine, la raison pour la mécaniser, et la guillotine pour la raisonner, alors que de l'union du brouillard et du fer ne devait subsister qu'une déraisonnable hache ; Danton, qui sut mettre la terreur en marche, mais nullement l'arrêter ; Fouquier-Tinville, l'accusateur public, le maître de céans, qui incriminait sans discrimination et les amis et les ennemis du peuple... (p. 169-170)

Naturellement, une « épitaphe » spéciale, entonnée tel un oxymore, est réservée à Maximilien de Robespierre, « l'Incorruptible », le « Saint et le Bourreau » de la Révolution : le « Saint » qui professait la « Vertu », et le « Bourreau » qui, sur elle, bâtissait son « pouvoir caliguléen », qui, toujours au nom de cette même « Vertu », livrait ses adversaires à l'insatiable Veuve, la guillotine. L'Incorruptible, que Pekić nomme « le grand prêtre de la nouvelle foi » (p. 196) – allusion à la nature utopique et dogmatique de sa doctrine révolutionnaire mais aussi au culte de l'Être Suprême, la nouvelle religion révolutionnaire qu'il avait fondée afin de se forger un alibi moral justifiant la chasse aux sorcières, aux dits « ennemis du peuple » – se verra réserver, et à juste titre, la place de premier plan dans la structuration de la nouvelle. N'est nullement dû au hasard le fait que l'auteur de *L'homme qui mangeait la mort* ait situé son histoire dans un cadre temporel

précis, l'époque de la Terreur, ni, en particulier, que la nouvelle s'achève avec la fin de celui avec qui elle avait débuté. Car la mort de Maximilien de Robespierre « clôt [de manière symbolique] le règne de l'utopie et de la recherche de l'absolu » en mettant un point final au « grand rêve de 1789 d'un changement total, d'une renaissance absolue, de l'avènement d'un nouvel âge d'or⁶ ». En faisant le choix de ce cadre temporel, Pekić n'a pas uniquement créé la possibilité d'intensifier la charge dramatique de la nouvelle, il a aussi désigné tacitement les paradoxes tragiques des projets idéologiques messianiques : le fait que la révolution dévore inexorablement ses enfants, que le rêve utopique d'un nouvel « âge d'or » ouvre inéluctablement sur un cauchemar fait de bain de sang.

3

Pour sa « chronique gothique » de la Terreur, pour cette couche structurelle de la nouvelle qui, donc, représente la *trame historique* et se rattache à « l'histoire visible », Pekić disposait, nous l'avons vu, de suffisamment de preuves matérielles et d'arguments convaincants. La seconde couche, principale, de *L'homme qui mangeait la mort*, son développement narratif – qui touche au destin du greffier du Tribunal révolutionnaire, qui était à reconstruire à partir de « l'histoire invisible » et à déchiffrer dans le mystérieux « cryptogramme » – demandait toutefois un effort de création bien plus conséquent. L'intelligence de l'érudit ne suffisait pas, la tâche exigeait nettement plus : un authentique talent de créateur.

L'investissement devait être de taille, voire déterminant, pour assurer la crédibilité ou non de la nouvelle. Nécessité était aussi pour l'écrivain d'apporter des réponses à des questions cruciales : comment rendre plausible l'histoire singulière, invraisemblable de Jean-Louis Popier, comment décoder le « cryptogramme » de manière acceptable, comment transformer une « vague silhouette » en personnage littéraire convaincant – en un mot, comment amener le lecteur à ajouter foi à ce qui paraît quasiment incroyable ?

Sachant que les « préjugés » du lecteur se révèlent parfois aussi arbitraires que ceux du Tribunal révolutionnaire (mais, Dieu merci, sans que s'ensuivent les mêmes conséquences !), Pekić ne se réfugie toutefois pas derrière l'autorité confortable du conteur omniscient d'une littérature mimétique mais prend le risque de jouer crânement cartes sur table. À l'entame même de la nouvelle, dans une longue partie métafictionnelle où foisonnent les références et commentaires poétiques, il ouvre grand les portes de son laboratoire et engage avec le lecteur un curieux dialogue ludique, une sorte de jeu de la persuasion et de

6. Patrice Gueniffey, *la Politique de la Terreur : essai sur la violence révolutionnaire 1789-1794*, Paris, Fayard, 2000, p. 344.

la séduction. Conscient que son « cryptogramme » est aussi hermétique que l'énigme du sphinx et que la tradition orale apocryphe héritée des « homérides » est une source aussi fiable que les taches d'encre de Rorschach, il se résout à mettre en œuvre une stratégie narrative à haut risque mais d'une grande efficacité qu'il nomme « la démonstration par la preuve ». Quelle est-elle ?

Par un usage habile de la liberté qu'offrent les lois de la fiction et en prenant la posture, tantôt d'un savant dont les hypothèses se fondent sur un travail de recherche, tantôt d'un avocat enflammé qui, en panne d'arguments véritables et face à un jury dubitatif, recourt aux artifices de la rhétorique, Pekić parvient d'entrée à réaliser un véritable exploit : devant les yeux du lecteur en proie à la surprise, il extrait des ténèbres de « l'histoire invisible » le personnage déjà reconnaissable d'un anonyme greffier et le fait même « tenir debout ». Quelque peu statique et anémique au début, silhouette plutôt floue et encore assez peu convaincante pour dissiper tous les doutes du lecteur, il possède déjà le potentiel pour s'animer et « mettre en marche » l'histoire et le destin auquel il est voué.

Dans cette phase initiale du déchiffrement du « cryptogramme », l'exposition des arguments indispensables qui sous-tendent l'histoire de Jean-Louis Popier, Pekić se comporte en danseur de corde, progresse de deux pas, puis recule d'un. Le premier argument, des plus polémiques, est en réalité avancé sous la forme d'un contre-argument qui repose toutefois sur une certaine logique : quoi de plus normal, suggère l'écrivain, que le greffier du Tribunal révolutionnaire ne figure dans aucun « compendium de la Révolution française » ni dans les autres écrits et documents de « l'historiographie officielle » qui, n'étant pas une source fiable, ne saurait constituer une preuve digne de foi. Le second argument, qui touche à la tradition orale, a cependant une tonalité autre et indique clairement que les « sources » de l'auteur doivent être acceptées avec une certaine réserve, ce que, du reste, lui-même ne manque pas de souligner :

On parle de [Popier] dans les traditions orales de l'époque. À dire vrai, *on parle de lui sans parler de lui* [les italiques sont de M. S.] car si certains faits peuvent se rapporter à lui, d'autres en aussi grand nombre ne le concernent pas forcément. (p. 163)

Quelques pages plus loin, Borislav Pekić enfonce le clou et relativise encore davantage la portée de ses arguments, remettant pratiquement en question la crédibilité de sa « démonstration par la preuve ». « *On parle de lui sans parler de lui* », répète-t-il comme un mantra, et à croire qu'il est lui aussi en proie aux doutes, il observe ironiquement :

Cette formule ambiguë s'applique à la majeure partie des renseignements que nous possédons sur Jean-Louis Popier. (p. 172)

Et tandis que le lecteur, incrédule, s'interroge sur les raisons qui conduisent l'auteur à scier la branche sur laquelle il est assis et à vouloir à toutes fins prouver ce pour quoi aucune preuve n'existe, Pekić lui lance un nouveau défi, une

quasi-provocation, et met en avant un argument auquel il sera bien malaisé d'opposer un contre-argument, ce qui en rhétorique est connu sous le nom d'*argument ad ignorantiam* :

Maintenant, si vous me demandez pourquoi j'écris sur Jean-Louis Popier comme s'il avait existé alors que je ne possède pas de preuves de son existence, ou alors tellement floues, contradictoires, en un mot, insatisfaisantes, je vous répondrai que je m'intéresse à lui parce que les preuves de son inexistence sont tout aussi floues, vagues, contradictoires, en un mot insatisfaisantes. (p. 163)

Au sortir de cette pirouette rhétorique à désarçonner, ne fût-ce qu'un instant, le plus endurci des sceptiques, Pekić recourt à un nouvel argument, plus ravauteur encore : à l'instar de l'avocat qui, voyant tirer à sa fin un procès très vraisemblablement perdu, sort astucieusement de sa manche un fait nouveau, l'écrivain expose dans le détail trois « documents inédits » et conclut avec conviction :

L'histoire débute avec la découverte que l'homme que j'ai nommé Jean-Louis Popier a bel et bien existé. C'était en 1982. [...] Les preuves n'ont rien de dramatique – sa vie non plus – mais elles suffisent toutefois pour que l'on ne mette pas son existence en doute. Toutes figurent aux Archives nationales, parmi les documents inédits de la série Section judiciaire ; et s'il importait de faire montre de persuasion scientifique, j'irais jusqu'à affirmer que cette biographie est rédigée avec des documents inédits ! (p. 163)

Pour que l'on ne mette pas son existence en doute ?! Doté d'une sensibilité aussi aiguë, d'une intelligence aussi rare, Pekić sentait bien évidemment que cette *preuve matérielle* ne saurait gommer totalement les doutes du lecteur ; d'un autre côté, il avait conscience aussi qu'il ne pourrait gagner sa confiance et donner réellement corps à son héros par une « persuasion scientifique », mais uniquement en affirmant sa propre crédibilité en tant que créateur. Il lui fallait donc reprendre le dialogue avec le lecteur, le convaincre davantage, mais s'en remettant cette fois à la séduction et à la narration plutôt qu'à la persuasion – ceci, jusqu'à ce que l'histoire débute enfin et enchante par sa puissance narratrice. L'auteur va donc jouer plus encore carte sur tables, jusqu'à faire l'aveu que dorénavant, il va s'en remettre à sa propre imagination créatrice et « laisser la vérité évoquer Popier ».

Pekić, ici, envisage bien sûr la « vérité de l'artiste » qui suppose la liberté de modeler la réalité artistique, différente de la réalité historique, et celle, aussi, du monde dit réel ; une liberté sans laquelle, est-il fait observer dans la nouvelle, « c'est toute l'humanité qui se serait arrêtée, qui serait restée enlisée dans l'escalier de la Tour de Babel » (p. 165). Cette liberté créatrice, dit l'auteur-narrateur, permet aussi, « il va de soi », de formuler « les hypothèses qu'il nous a fallu émettre afin de commencer notre histoire d'un quelconque point mort où cette absence l'avait échouée » (p. 165). Mais elle n'est pas absolue car elle-même soumise aux lois non écrites de la fiction.

Pekić avait à l'évidence une parfaite connaissance de ces lois non écrites. Il les sentait avec l'intuition du conteur de grande race, il tirait profit de tous les avantages que lui offrait la liberté créatrice mais sans jamais perdre de vue qu'il lui fallait se garder d'en abuser. En voici une illustration : confronté à une énigme pratiquement insoluble, aux questions qui se posent – comment rendre crédible l'histoire incroyable du greffier du Tribunal révolutionnaire ; comment, de quelle manière justifier ses agissements « à la limite de la démence » ; comment, en d'autres termes, donner toute sa réalité à ce qu'il nomme « la logique de l'histoire » ? – il formule enfin le dilemme de base dont la résolution déterminera l'issue du jeu auquel il se livre avec le lecteur, la qualité finale de la nouvelle :

On peut tout supposer, aucune hypothèse ne suffit à expliquer comment le terne petit gratte-papier en jaquette noire râpée, assis dans l'antichambre du Jugement dernier de la Révolution, cerné de toutes parts par le soupçon, la méfiance, la suspicion, la peur – les inséparables compagnons de route de la vigilance révolutionnaire – lui-même paralysé par l'angoisse, *a pris sur lui* [les italiques sont de M. S.] de dévorer les arrêts de condamnation, de s'opposer de son propre chef à la volonté souveraine du peuple, au cours naturel de la justice révolutionnaire, et aux décisions de plus sages et de plus puissants que lui. (p. 181)

Oui, en réalité, comment a-t-il pris tout cela sur lui ? C'est évidemment la question que se pose le lecteur encore et toujours perplexe, mais aussi saisi par la curiosité, par l'impatience de savoir si, et comment, l'auteur va parvenir à résoudre ce dilemme et faire redémarrer l'histoire d'un nouveau « point mort ». Pekić trouve néanmoins magistralement la solution de ce dilemme, la clef de cette énigme à première vue indéchiffrable, et libère le lecteur de tous ses doutes. Au point même de faire de lui, et définitivement, un complice qui, le dénouement dramatique approchant, suit avec un émoi sans cesse grandissant l'histoire singulière – à ses yeux, désormais, de complice – parfaitement plausible et vraisemblable d'un homme qui *en mangeant* la mort d'autrui, préparait la *pitance* de la sienne.

4

De sceptique à complice, de la perplexité à l'élucidation du « cryptogramme », le lecteur est néanmoins contraint à un long cheminement qui est à la mesure de celui qui mènera Popier dans sa dramatique métamorphose de « pauvre greffier de la mort » à audacieux *mangeur de mort*, de se lancer dans une marche semée d'embûches, dans une progression à haut risque dans laquelle, il va de soi, l'écrivain s'engage lui aussi en équilibriste évoluant sur un fil glissant. Le point d'arrivée se situant encore à bonne distance, il faut ménager un dénouement qui alliera authenticité et plausibilité, motiver l'incroyable parcours de Popier de l'angoisse fébrile à la révolte, lui faire traverser diverses épreuves, naviguer entre le Charybde de la Terreur et le Scylla de la

peur, entre le marteau du « pouvoir caliguléen » et l'enclume de l'aspiration suicidaire à la résistance.

La curieuse aventure de Popier débute par une situation digne du théâtre de boulevard quand, par inadvertance, et tandis que l'auteur éclate d'un rire sardonique, le greffier mange l'arrêt de condamnation de la fileuse Germaine Chutier. Mais qu'importe les circonstances, pas plus ici que dans les autres œuvres de Pekić, le hasard ne joue le rôle de catalyseur, d'artifice aussi habile qu'inattendu ayant pour seule destination le lancement de l'histoire sur ses rails. Bien évidemment, le hasard exerce cette fonction ici également, mais son effet et sa signification ont une portée nettement plus grande. Dans cette nouvelle, à dire vrai, avec une pointe d'humour et même de grotesque appuyée, il apparaît tel l'indicateur de la position tragi-grotesque du héros dans l'imbroglio de l'histoire aveugle, mais aussi telle une mise en garde, un avant-signe où se reflète déjà le sort auquel Popier est voué.

En faisant, de manière très convaincante, débiter l'histoire à partir d'un « point mort », et en la laissant partir en roue libre, Pekić joue astucieusement de tous les atouts que lui met en main le potentiel révélé par l'interpénétration, par l'osmose de « l'histoire visible » et de « l'histoire invisible » : il développe simultanément les deux niveaux structurels de la nouvelle – historique et fictionnel – et parvient, par leur incessante imbrication, à créer des effets multiples. D'abord, quand besoin est, en assumant le rôle de chroniqueur fictif de la Terreur et de témoin du rythme toujours plus effréné de son infernal mécanisme, il jette sous sa roue le petit greffier qui, happé, voit son destin prendre un caractère particulier, dramatique. Ensuite, en activant le lien de causalité entre la réalité historique et la perception qu'en a Popier, il donne parallèlement toute sa crédibilité à la « logique » de son histoire tout en renforçant sa vraisemblance et, par là-même, la crédibilité de son héros. De cette façon, il réunit peu à peu les conditions du « revirement copernicien » de Popier, de sa métamorphose intérieure radicale que l'auteur évoque d'une façon subtile sur le plan psychologique. Ce retournement dramatique, qui annonce le point culminant de la nouvelle, survient à un moment très précis : l'instant où le greffier prend conscience de l'importance et, surtout, de la *signification* de son geste. L'instant, en d'autres termes, où il comprend qu'un acte fortuit, contraint, peut devenir la résultante d'un choix personnel qui, déjà, se révèle l'expression du libre arbitre, l'indispensable prélude à toute rébellion.

Ce concept de *libre arbitre* dissimule au demeurant la clef du « cryptogramme ». L'écrivain lui-même l'utilise de manière explicite, sur le mode, certes, ironique, en suggérant comme synonymes « inspiration », « instinct », voire « toquade » :

Dans son libre arbitre, dirait le philosophe, mais, philosophe, Popier ne l'était pas et pensait plutôt à une sorte de caprice, sauf qu'il en ignorait le nom.
(p. 191)

Lubie ou libre arbitre, peu importe le qualificatif à accoler à ce phénomène ; quoi qu'il en soit, on peut affirmer que le problème de *la possibilité d'exercer son libre choix*, d'agir en dépit de tout et selon sa *propre* volonté, est l'un de thèmes majeurs de la nouvelle. Au dire même de l'écrivain, c'est le thème central sans lequel cette « histoire n'aurait pas de thème véritable » (p. 184). Il n'y a là rien de bien surprenant sachant toute l'importance que Pekić lui accorde et, qu'à ses yeux, le libre choix est un droit fondamental de l'homme et le libre arbitre « une valeur morale par excellence », ce que rappelle également Milan Radulović dans l'un de ses essais⁷. En conséquence, c'est là une valeur que « rien », nulle circonstance extérieure, nul alibi, « ne peut remettre en question ». Ajoutons que pour Pekić – et le cas de Jean-Louis Popier en est une extraordinaire illustration – le libre arbitre est ce qui confère à l'homme « sa dignité y compris quand il se montre ridicule », sa « force même quand il est frappé d'impuissance »⁸. Voici, du reste, ce que Pekić dit lui-même de ce problème :

Les circonstances extérieures, quelles qu'elles soient, ne sauraient nous servir d'alibi. Elles peuvent mais ne doivent pas influencer sur notre capacité à nous déterminer, sur notre libre choix. [...] Les facultés de l'homme à effectuer un choix ne sont aucunement dépendantes, quoiqu'elles puissent leur être reliées, du pouvoir et des possibilités dont il dispose pour procéder à ce choix, mais exclusivement de *sa personnalité à un moment donné*. La responsabilité réside dans la prise de conscience de l'importance du choix à faire. Qui en connaît l'importance sera en mesure de choisir⁹.

Si l'on garde présent à l'esprit cette position où Pekić s'affirme « l'apologiste du libre arbitre », on peut à juste raison conclure qu'à travers l'histoire de l'anonyme greffier, il a souhaité écrire une parabole dont l'enseignement touche à l'universel et dont le but est de démontrer que le libre arbitre peut opérer aussi quand les circonstances objectives en rendent l'usage à première vue impossible.

La métamorphose de Popier, nous l'avons dit, coïncide précisément avec sa découverte de son libre arbitre, du *pouvoir* qu'il détient désormais, qui l'affranchit totalement de la peur et lui insuffle un sentiment de complète liberté, de totale insoumission aux conditions répressives et menaçantes dans lesquelles il lui faut continuer à œuvrer. Néanmoins, en brisant les chaînes qui entravent sa liberté intérieure, il va de nouveau se trouver confronté à un *choix*, à un *dilemme* qui tient en un questionnement : qui sauver, quel arrêt de condamnation avaler, qui arracher aux mâchoires de la Veuve et du livre de la Mort ? Ces interrogations, cruciales, vont engager Popier dans une impasse, l'amener à endosser le

7. « Estetičke i autopoetičke kontemplacije » [Contemplations esthétiques et autopoétiques], in *Spomenica Borislava Pekića* [Miscellanées de Borislav Pekić], Beograd, SANU, 2002, p. 33.

8. *Ibid.*

9. « Mit književnosti i mit stvarnosti (Kolaž 1968-1984) » [Mythe de la littérature et mythe de la réalité (Collage 1968-1984)], *Odabrana dela Borislava Pekića* [Œuvres choisies de Borislav Pekić], Beograd, Partizanska knjiga, 1984, livre 1, p. 85-86.

rôle en substance surhumain de *juge suprême* jouissant d'un pouvoir qui outre-passe même celui de l'accusateur public du Tribunal révolutionnaire, Fouquier-Tinville.

Voilà, à dire vrai, où réside l'erreur dont Popier se rend coupable. Cette erreur tragique, qui l'enverra à la guillotine, procède de la même source que sa puissance, de son libre arbitre dont il abuse une fois sa métamorphose accomplie en s'imaginant détenir le *pouvoir absolu*. En prenant conscience qu'il a, en quelque sorte, toute latitude pour décider du destin des autres et qu'il a sur eux, à l'image de Dieu, droit de vie ou de mort, il interprète son omnipotence comme un signe que lui envoie la Providence, comme « le pouvoir que Dieu lui confère » (p. 187). Mais, comme le dit l'écrivain, il est dans la nature de pareil pouvoir de reposer sur « une foi sans limite dans l'appel ressenti » (p. 195), et de provoquer chez qui le possède la perte du sens de la mesure et de la réalité. La preuve en est que, dans le choix des candidats au salut, Popier s'en remet de plus en plus à une sorte d'inspiration mystique, de « voyance » qui ne se fonde ni sur l'intelligence ni sur les motivations, mais sur la ferme conviction que c'est ce « pouvoir qu'il détient et sent de tout son être » qui « lui indiquera comment [choisir], que, de toutes les façons, ce choix sera juste » (p. 196). Et ce qui devait n'être qu'un « acte de miséricorde », une obligation morale ou la résistance d'un citoyen au caractère insensé de la terreur révolutionnaire, est ainsi transformé en *noble mission* par Popier qui se voit l'instrument, l'exécuteur du « pouvoir que Dieu lui a confié », l'incarnation même de la « justice divine ».

En laissant se refermer sur lui le piège pervers du pouvoir et en abusant de ce dernier au nom d'objectifs nobles et abstraits – au nom de « la justice de Dieu » – le greffier du Tribunal révolutionnaire sort ainsi du cadre de l'action humaine dictée par la raison et se retrouve dans une situation morale semblable à celle des vrais détenteurs du « pouvoir caliguléen » : Maximilien Robespierre et ses frères d'armes révolutionnaires. L'écrivain nous le laisse entendre sans ambiguïté : au bout du compte, la métamorphose de Popier est aussi physique, tant dans son comportement que dans son habillement, il en vient littéralement à singer l'Incorruptible jusqu'à en devenir une copie fidèle aux yeux des autres.

Avec maestria, Pekić utilise naturellement les potentialités que permet l'introduction de *la figure du double* : dans un dénouement dramatique qui, peu à peu, vire à la farce tragique, il envoie à la guillotine et l'*original* et la *copie*, et l'homme qui *sema*it la mort et l'homme qui la *mangeait*. Assiste bien sûr à l'exécution la fileuse Germaine Chutier qui, la première, abreuve d'insultes et caillasse son sauveur, persuadée de s'en prendre au vrai, à l'authentique Robespierre. Alors que l'histoire s'achève, ce quiproquo accentue encore le paradoxe dramatique de la destinée humaine mais aussi celui, absurde, de l'Histoire frappée pareillement de cécité au bien et au mal.

BIBLIOGRAPHIE

- BATURAN Radomir, *Romani Borislava Pekića*, Nikšić, Univerzitetska riječ, 1989, 223 p.
- DELIĆ Jovan, « (Auto)poetički sloj u *Novom Jerusalimu* », in *Spomenica Borislava Pekića*, Beograd, SANU, 2002, p. 39-62.
- DJORDJEVIĆ Bojan, « Pekićevo vreteno: uz pripovetku “Čovek koji je jeo smrt” », *Književne novine*, Beograd, 1993, n° 864-865, p. 16.
- GUENIFFEY Patrice, *la Politique de la Terreur; essai sur la violence révolutionnaire 1789-1794*, Paris, Fayard, 2000.
- LUKIĆ Jasmina, *Metaproza: čitanje žanra. Borislav Pekić i postmoderna poetika*, Beograd, Stubovi kulture, 2001, 267 p.
- MIHAJLOVIĆ MIHIZ Borislav, « Borislav Pekić – Srbin u Londonu », in *Portreti*, Beograd, Nolit, 1988, p. 285-300.
- MILOŠEVIĆ Nikola, « Borislav Pekić i njegova “mitomahija” », in *Odabrana dela Borislava Pekića*, Beograd, Partizanska knjiga, t. 1, 1984, p. 3-63.
- MUSTADANAGIĆ Lidija, *Groteskni brevijar Borislava Pekića*, Novi Sad, Stylos, 2002, p. 240.
- PALAVESTRA Predrag, « Porodični roman kao istorijska fantasmagorija », in *Kritička književnost: alternativa postmodernizma*, Beograd, Vuk Karadžić, 1983, p. 249-271.
- PEKIĆ Borislav, « Mit književnosti i mit stvarnosti (Kolaž 1968-1984) », in *Odabrana dela Borislava Pekića*, Beograd, Partizanska knjiga, t. 1, 1984, p. 65-96.
- ID., *Korespondencija kao život*, Novi Sad, Solaris, 2002, 621 p.
- ID., *L'homme qui mangeait la mort*, trad. Mireille Robin, Paris, Éditions du Titre, 1988; rééd.: Marseille, Éditions Agone, 2005; nouvelle trad. d'Alain Cappon, in: Milivoj Srebro, *Anthologie de la nouvelle serbe*, Larbay, Gaïa éditions, 2003, p. 161-203.
- ID., *Novi Jerusalem*, Beograd, Nolit, 1988.
- PERIŠIĆ Igor, « Upotreba gotskog žanra u *Novom Jerusalimu* Borislava Pekića », in *Anali Borislava Pekića*, Beograd, n° 3, 2006, p. 144-154.
- PIJANOVIĆ P., JERKOV A. (éd.), *Poetika Borislava Pekića. Preplitanje žanrova*, Beograd, Službeni glasnik – Institut za književnost i umetnost, 2009, 518 p.
- PIJANOVIĆ Petar, « Pekićeva priča o priči », Novi Sad, *Letopis Matice srpske*, n° 4, 1999, p. 479-486.
- ID., *Poetika romana Borislava Pekića*, Beograd, Prosveta, 1991, 349 p.
- RADULOVIĆ Milan, « Estetičke i autopoetičke kontemplacije », in *Spomenica Borislava Pekića*, Beograd, SANU, 2002, p. 1-38.
- TATARENKO Ala, « Robespier i njegov dvojnik: između Filozofije i Istorije », in *U začaranom trouglu: Crnjanski – Kiš – Pekić*, Zaječar, Matična biblioteka « Svetozar Marković », 2008, p. 103-114.