

Confiteor du Catalan Jaume Cabré traverse au fil des siècles la vieille Europe de l'Inquisition, du nazisme, du franquisme et de la barbarie.

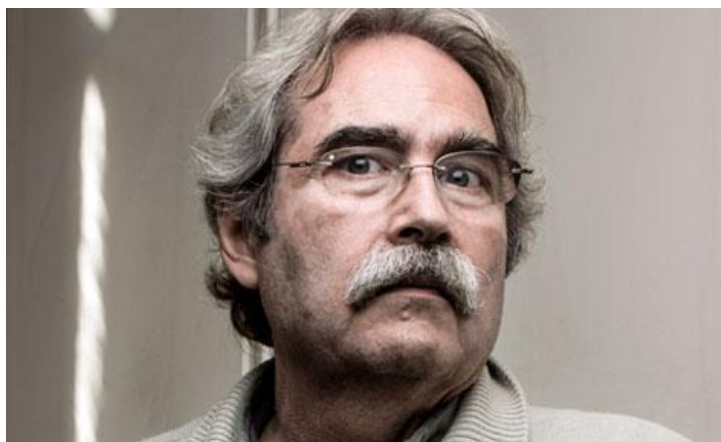


Photo : Jaume Cabré à Paris en 2013 ©Marco Castro/Agent Mel

Le Catalan s'affirme comme l'un des plus grands auteurs actuels avec *Confiteor*, récit hors norme filant à travers quatre siècles de barbarie et de mensonge en Europe. Il porte des moustaches qui en d'autres temps auraient signé une virilité sans concession, mais la douceur de sa voix et la rondeur de son regard démentent le fantasme machiste. Jaume Cabré est né en avril 1947, à Barcelone, en Catalogne, sous Franco et à l'ombre d'une histoire qui peut rendre une population étrangère sur sa propre terre en

lui interdisant par exemple de pratiquer sa langue. C'est à une petite heure de la capitale régionale qu'il écrit au calme, parfois avec un chat, à plein temps désormais. Et qu'il joue, en amateur, à plusieurs encablures de ses plus proches voisins, du violon. Sa biographie indique qu'il est diplômé de philologie et agrégé, qu'il a enseigné à l'université de Lleida, qu'il a écrit une pièce de théâtre, des scénarios pour la télévision et un essai sur le sens de la fiction, dans laquelle il excelle depuis son premier texte publié en 1974, *Fables de mal desair* (« Fables gênantes », non traduit). Le rayonnement des *Voix du Pamano* (2004, traduit chez Christian Bourgois en 2009) en Espagne et en Allemagne, où 300 000 exemplaires ont été vendus, en a fait dans la presse espagnole un « auteur à succès ». Pour *Confiteor*, sorti en 2011 et traduit aujourd'hui chez Actes Sud, les gazettes ont parlé d'un « roman monstre ».

Jaume Cabré est un écrivain exigeant, chaleureux et modeste. Un mot, la sérendipité, va comme un gant à sa technique littéraire. Envoûtante, elle offre au lecteur la possibilité et le plaisir de découvrir par inadvertance des pans du récit auxquels il ne s'attendait pas. Avec ce dernier roman, cet érudit de 66 ans est plus vrai que virtuose, aussi juste que talentueux dans la vision qu'il nous offre de la dialectique éternelle des contraires.

Quand avez-vous trouvé votre vibrato d'écrivain ?

Jaume Cabré. Un jour - j'avais 17 ou 18 ans - j'ai écrit un texte dans lequel je décrivais le réveil d'un village : un chat qui passe, un volet qu'on relève, ce genre de choses... J'avais réussi à provoquer des situations, à les plier à ma volonté avec des mots, à ressentir une tension littéraire. Et à l'époque, quand je me rebellais en arrivant à la fin de certains livres dont je ne voulais pas achever la lecture, je faisais durer mon plaisir en leur inventant une suite, en essayant de prolonger leurs personnages et de retrouver le style de leurs auteurs. Je faisais lire ces ébauches de romans à des amis d'université qui n'en demandaient pas tant (*rires*).

Vous écrivez en catalan. En vous lisant, on pense pourtant aux écrivains latino-américains. Vargas Llosa pour la densité du récit, Borges pour les niveaux de lecture. Quelles sont vos références ?

À la fin des années 1960, c'était le boom de la littérature latino-américaine. J'ai adoré les premiers romans de Mario Vargas Llosa : *La Maison verte*, *La Ville et les Chiens*, *Conversation à La Cathédrale*, *Pantaléon et les Visiteuses*. J'ai admiré Borges et sa capacité à dire simplement la complexité des choses. Chez García Márquez j'ai trouvé une imagination portée à ses limites et ce pouvoir de faire disparaître si nécessaire des personnages. Toutes les nouvelles de Cortázar sont des modèles du genre. Je dois aussi beaucoup à Fuentes, à Juan Rulfo, qu'il faut relire de temps en temps. Des auteurs catalans comme Mercè Rodoreda ou Josep Pla, je retiens le sens de la narration.

Je dois aussi évoquer Tolstoï et son sens de la totalité. J'ai toujours été admiratif de l'univers créé par Thomas Mann. Dans son dernier roman, *Le Docteur Faustus* [biographie fictive d'un musicien publiée en 1943], on a cette idée de l'accès à la beauté au travers de la musique. Son personnage, Adrian Leverkühn, ne s'oublie pas. Il m'a accompagné pendant des années, et je me suis dit que ce n'était pas un hasard si j'avais appelé mon personnage Adrià. Chez Joyce il y a cette possibilité de tout faire avec la langue et avec les mots. C'est un chant à la liberté stylistique ! Avec Proust, j'ai découvert l'intériorité. Même si certains passages me semblent lourds dans cette œuvre, que j'ai lue en français, on en sort avec la sensation d'avoir réellement vécu l'écoulement du temps.

Parlons de quelques personnages secondaires de vos derniers livres. Ils peuvent être témoins ou confidents. Dr Jivago est un chat dans *Les Voix du Pamano*, le cow-boy Kid Carson et l'Indien Aigle noir accompagnent Adrià dans *Confiteor*. D'où viennent-ils ?

C'est la part autobiographique de mon travail (*sourire*). Avec Dr Jivago, je rends hommage à mon chat. Il a vécu dix-sept ans et m'a aidé dans mon travail. Il venait me voir pour profiter de la chaleur de l'ordinateur quand j'écrivais *Les Voix du Pamano*. Je n'ai pas été comme Adrià un enfant solitaire. Nous étions cinq frères et je jouais avec des figurines aux Indiens et aux cow-boys. Je ne sais pas forcément pourquoi je les ai utilisés comme personnages. C'est très intuitif. Je pense qu'ils me permettent de donner une dimension de réel et de quotidien à des personnages principaux dont l'histoire et la vie m'échappent encore. Par exemple, dans *Les Voix du Pamano*, je fais parler le chat longuement. Il a l'intonation serrée des habitants de la montagne pyrénéenne, et il incarne la mémoire du lieu. Quant à Carson et à Aigle noir, j'en ai d'abord fait des compagnons d'enfance et des complices d'Adrià. Je ne savais pas qu'ils finiraient par s'imposer comme les témoins critiques de toute sa vie. Ils sont pratiques. Leur apparition récurrente symbolise le doute quand il envahit mon personnage.

Dans vos derniers livres, d'autres objets, une pierre tombale retournée dans *Les Voix du Pamano*, un violon exceptionnel mais taché de sang dans *Confiteor*, apparaissent sinon comme des personnages, du moins comme des éléments clés du roman.

Ils ont une importance supérieure à tous les autres objets du récit. Comme commun des mortels je n'ai pas conscience de l'importance de certains d'entre eux, mais comme romancier et comme démiurge je connais leur usage symbolique. Ils me permettent de donner une cohérence au monde que je propose au lecteur, et ce sont des marqueurs qui ont une énergie narrative. Prenez la médaille de Sara dans *Confiteor*, elle est lourde d'histoire. Quand elle est banalement volée par une femme de ménage, je souhaite provoquer la colère du lecteur, qui comprendra que c'est une mémoire qui est dérobée. Le violon est le lieu de la rencontre du bien et du mal. Objet de valeur convoité et volé par son père, c'est pour Adrià un moyen d'accéder à la beauté. Sinon, le violon est l'instrument que je pratique mais dont je joue très mal. Il est pour moi le symbole de la musique, qui est, dans ma vie, presque plus importante que la littérature.

« L'écrivain est un soliste », dit l'un de vos personnages. Mais quelle complicité attendez-vous du lecteur, que la construction de votre récit met en permanence sur le qui-vive. À charge pour lui d'accepter la complexité du récit, ses imbrications et ses chevauchements. Vous êtes dans l'échange ?

Je sais que le lecteur est intelligent et curieux. Je crois aussi qu'il veut découvrir les choses sans qu'on ait à les lui expliquer ou à les lui détailler. Il n'y a pas lieu de lui proposer des évidences. Dans ce dialogue que j'établis avec lui, je veille attentivement, presque à la loupe, à ne pas lui demander l'impossible. Je m'assure qu'il saura toujours se repérer, par exemple si tel ou tel paragraphe reste momentanément inachevé. Cette façon de faire me permet aussi de retravailler en permanence mon texte.

Comment avez-vous entamé *Confiteor* ? Comment êtes-vous parvenu à cette imbrication des temporalités et des personnages ?

À l'origine de *Confiteor*, il y a d'abord une nouvelle que j'ai écrite sur Nicolau Eimeric, un inquisiteur catalan du XIV^e siècle. Puis j'ai imaginé un rapprochement avec l'*Obersturmbannführer* SS Rudolf Höss, le commandant d'Auschwitz, parce qu'ils servent le même Dieu. Je leur ai fait perdre toute temporalité et les ai fusionnés en un personnage unique. Adrià viendra plus tard. Je n'ai conçu mon roman autour de lui que trois ou quatre ans après avoir commencé à écrire.

Dans les remerciements de fin, vous notez, et pour cause : « J'ai considéré ce roman comme définitivement achevé le 27 janvier 2011, jour anniversaire de la libération d'Auschwitz. » Quand savez-vous qu'un livre est fini ?

Je ne sais pas... Jamais ! Depuis *Fra Junoy o l'agonia dels sons* [1984, non traduit en français], *Sa Seigneurie, L'Ombre de l'eunuque, Les Voix du Pamano*, j'ai toujours la sensation de ne pas avoir fini. Un moment m'est particulièrement incommode. Quand je ne connais pas encore la portée du point. Est-il final ? Nécessite-t-il un passage à la ligne ? À quoi met-il un terme ? Mais, quand arrive le moment où je change un élément du récit et que le résultat me paraît pire, c'est qu'il est temps de donner le texte à quelques amis fidèles qui sont mes premiers lecteurs, et qui n'auront aucune indulgence. Et une fois que j'ai donné le texte à l'éditeur, je n'y touche plus.

Jean Cocteau dit qu'« un enfant prodige est un enfant dont les parents ont beaucoup d'imagination ». Votre personnage principal est né dans les fantasmes d'une mère « intraitable » qui le voit virtuose et d'un père qui le veut génial. Quelles sont les conséquences de ce double délire parental sur la vie d'Adrià ?

Il a perdu sur bien des tableaux, comme enfant, en amour, en amitié, mais, comme intellectuel européen, il mène des recherches, publie des œuvres remarquables sur le mal, qui l'amènent aux mêmes conclusions qu'Umberto Eco : la narration relaie la réflexion quand celle-ci atteint sa limite. Tout se sait d'Auschwitz, les noms des victimes et des bourreaux, les techniques d'extermination, mais seule la narration permet d'entrer avec un personnage dans la chambre à gaz et de l'accompagner jusqu'à sa mort. Voilà le pouvoir de la littérature : elle supplée l'indicible de la réflexion quand la pensée poussée à l'extrême devient stérile. La mort de Sara et l'histoire de sa famille le poussent à une réflexion sur le mal, mais, quand il constate qu'il est incapable d'aller au bout et que cette incapacité lui fait trahir le message de Sara, il passe à la narration. La vérité et la richesse d'Adrià sont dans ce récit à deux faces qui structure *Confiteor*. Un recto où il raconte son amour, ses peurs et ses actes, un verso où il essaie de pousser à l'extrême sa réflexion sur le mal.

S'il fallait qualifier votre manière d'écrire, j'avancerais les mots ou expressions « millefeuille », « spirale » ou « trompe-l'oeil ». Je pense aussi aux tableaux d'Escher.

Bien vu ! (*Rires*) Pendant les huit ans que m'a pris l'écriture de *Confiteor*, j'ai regardé de manière obsessionnelle des [tableaux d'Escher](#), et je prends à mon compte ces qualificatifs, dans lesquels je retrouve la structuration du texte. Je suis parti de l'idée de la possibilité de l'impossible. À l'origine, j'avais en tête [la bouteille du mathématicien Felix Klein](#) et [le ruban de Möbius](#), des surfaces pour lesquelles il n'est pas possible de définir un intérieur et un extérieur. J'ai cherché dans ce roman à faire en sorte que mon personnage entre dans sa propre histoire, qu'il puisse y disparaître ou y être caché comme je le laisse penser à la fin du roman. Plus généralement, je pense que le narrateur a le pouvoir du caméléon de se transformer et de poser les points de vue de chacun de ses personnages. Il ne peut pas être une créature immobile dans sa narration de l'histoire. C'est le fédérateur des différents récits. Cela lui permet de changer de style. J'ai par exemple commencé à passer dans la même phrase de la première à la troisième personne en écrivant *L'Ombre de l'eunuque*. J'y ai trouvé les effets de zoom, de subjectivisation et d'objectivisation de la situation que je recherchais. Ce basculement fait que le lecteur doit être vigilant.

Comment justifiez-vous des orthographes différentes dans votre texte ? Ainsi pour Sara, qui est aussi Saga ou Sagga. Pourquoi « pputain » prend-il deux p ?

Ces variations sont fonction des accents, des moments et des lieux où les mots sont évoqués et prononcés. Sara a grandi à Paris, mais il y a une façon plus gutturale de prononcer son prénom en Catalogne. Au-delà des mots, ce sont des symboles. Ils servent à signifier des moments, des lieux et des temps différents du récit. Ce sont des chevilles.

La question de la mémoire est centrale dans votre œuvre. Vous êtes par exemple toujours très attentif à établir les généalogies ou à répéter les filiations ?

J'ai cette forme d'obsession pour la mémoire. Mon père me racontait des histoires de son père, mon grand-père, qui est mort quand j'avais 6 ans. Je m'en souviens. Mes deux fils ont connu mon père mais pas leur arrière-grand-père. Mes petits-fils n'ont pas connu mon père, leur grand-père. Alors je me dis qu'il est un peu plus mort. Tout cela est très normal. Il s'agit du cycle des générations, mais le temps approfondit la mort. Travailler à la mémoire ou faire famille c'est la priver de sa cruauté.

La thématique centrale de *Confiteor* est le mal, qui traverse le récit sur quatre siècles. Vous écrivez notamment que la guerre exacerbe la partie la plus bestiale de l'homme mais que le mal préexiste et que son accomplissement dépend des êtres humains.

C'est toujours l'homme qui fait le mal. J'ai scruté pendant longtemps une photo de Himmler, j'ai lu le journal de Höss en me demandant comment il était possible d'arriver à une telle abjection. À l'occasion de la sortie du livre, je suis allé à Auschwitz et à Birkenau. J'ai vu le lieu où a été pendu Höss, et je me suis dit : ici est morte cette personne responsable de l'enfer. Il y a toujours, quels que soient les circonstances et les contextes, quelqu'un qui est à l'origine du mal, que ce soit au Cambodge, au Rwanda ou ailleurs. Sa banalité a toujours existé. Le lieu naturel du roman est l'Europe, berceau de la civilisation occidentale et en même temps terrain de guerres de religion et d'extermination. L'art est capable d'écarter la malignité, parce que le beau préserve du mal. Momentanément peut-être. La musique peut transformer et changer l'individu, mais tout le monde connaît la sensibilité musicale des nazis.

En France pendant l'Occupation, en Espagne sous le franquisme, on a été plus passif que résistant.

On ne peut obliger personne à être un héros. L'héroïsme est un acte gratuit, et la peur et la résignation sont humaines. Quand je suis né, en 1947, le franquisme avait huit ans. À l'époque, nous avons vécu avec douleur l'interdiction de la langue catalane, et comme enfant je me souviens de la peur que faisait naître en moi le silence de mes parents. Parmi les autres mesures coercitives, il y avait les restrictions de déplacement. Adolescent, j'ai le souvenir d'un premier voyage autorisé à Perpignan, où j'ai pu parler le catalan et le français, que j'avais appris à l'école. Passant la frontière, nous avons éprouvé un sentiment de liberté totale. Nous accédions à l'eldorado. Au retour, en voyant la garde civile, nous avons eu la sensation brutale de retourner chez nous, mais en enfer. Tout cela, nous l'avons vécu en sachant qu'il y avait une corruption totale, à tous les niveaux du pouvoir, dans un pays où la résignation côtoyait, chez les étudiants, la tentation de la guérilla urbaine.

Vous avez mis plusieurs années pour écrire sur ordinateur ce roman. Le monde est à l'immédiateté et au flux que permet la révolution numérique. Vous aimez ces paradoxes ?

Le travail littéraire est une métaphore de ma conception de la vie. Elle vaut si on est conscient d'être vivant et si on agit en réfléchissant. La vitesse peut être bonne, mais elle n'est qu'un moyen. Le monde numérique ne peut tenir lieu de finalité. Ce ne peut être qu'un outil au service de l'humanisme. Jamais je ne donnerai un texte sans être convaincu que je ne peux aller au-delà de ce résultat. Je m'astreins à cette règle, et je demande à mes éditeurs de ne jamais me demander quel est l'état d'avancement de mon travail. Je ne veux aucune pression, parce que toute pression m'affecte. Ce temps, c'est celui de la qualité. L'un des enjeux de l'éducation aujourd'hui est bien de permettre aux enfants de rester seuls dans le silence.

Te absolvo ! (Rires)

Propos recueillis par Philippe Lefait

Confiteor, une leçon de ténèbre

« *Confiteor* », « *j'avoue, je confesse* » en latin, est l'entame de la prière de pénitence que font les fidèles à la messe. Par là, ils se reconnaissent pécheurs devant Dieu et sollicitent son pardon. Tout cela se termine par une absolution du curé (« *Te absolvo !* »). Sauf chez Jaume Cabré, dont les thèmes récurrents sont l'histoire, la corruption des pouvoirs ou la sublimation par l'art. *Confiteor*, ce sont huit cents pages éblouissantes sur les fleurs fanées du mal, de la culpabilité, de l'amour trahi, de l'amitié fidèle jusqu'à la mort - mais rien n'est moins sûr ; et sur les lieux possibles mais évanescents de la beauté. Bref, Adria Ardevol y Bosch est coupable de sa vie, de celle des autres, d'une vieille Europe gangrenée au fil des siècles par l'Inquisition, le nazisme, le franquisme, la barbarie en général et le mensonge en particulier.

Il n'a même pas eu à s'inventer un roman familial. Une phrase suffit : « Naître dans cette famille avait été une erreur impardonnable. » Et une précision écrit son destin : « *Papa avait tracé ma route, jusqu'au moindre détail de chaque tournant. Et il ne manquait plus que l'intervention de maman, et je ne sais pas ce qui était le pire.* » Inutile de se demander ce qui fait le traumatisme d'enfance et pousse à devenir hypocondriaque, intellectuel, professeur d'histoire des idées, secret, polyglotte, violoniste mais virtuose raté ; ce qui oblige à être obsédé par l'origine de tous les enfers personnels ou historiques et à finir, après une longue et bouleversante confession à la bien-aimée Sara, dans une maison de retraite de Barcelone avec une tête et une mémoire qui s'éteignent peu à peu.

Et puis il y a lui, le messager intemporel de la malédiction. Un violon, unique, fabriqué à Crémone au XVIIIe siècle par Storioni. Pour des raisons opposées, il obsède les Ardevol père et fils, l'antiquaire véreux et le savant écartelé entre réflexion et passion. À ce dernier, il offre la perfection du son et la possibilité d'une rédemption aussi illusoire que momentanée : « L'art est mon salut, il ne peut pas être le salut de l'humanité. » Mais il est aussi marqué et taché par le sang, l'abjection et la sauvagerie des hommes, celles des bourreaux de l'inquisiteur, celles des assassins d'Auschwitz et de Birkenau. « *C'est pour ça que je suis juif, pas de naissance, que je sache, mais volontairement, comme beaucoup de Catalans qui nous sentons esclaves sur notre propre terre et qui avons un avant-goût de ce qu'est la diaspora, seulement parce que nous sommes catalans. Et depuis ce jour je sais que moi aussi je suis juif, Sara. Juif par la tête, les gens, l'histoire. Juif, sans dieu et avec une envie de vivre sans faire le mal, comme monsieur Voltes, parce qu'essayer de vivre en faisant le bien est, je crois, trop prétentieux. Mais ce fut peine perdue.* »

Une fois lu ce livre « énorme », l'envie vous prend de le relire pour mieux en saisir le souffle et la mécanique. Jaume Cabré, aussi simple que déroutant, écrit comme un musicien compose et revient au thème. Il peaufine une architecture littéraire commencée dans ses précédents romans et signe un millefeuille dans lequel il enlève toute linéarité au récit, invente une temporalité qui fusionne les époques, passe de la première à la troisième personne dans la même phrase, interrompt la narration pour la reprendre quelques paragraphes plus tard. Mais jamais rien qui perde un lecteur toujours tenu pour un complice tenu en éveil par cette invention et ce style bien servis par la traduction d'Edmond Raillard. Jusqu'à cette scène du métro, station Clinic, à Barcelone, où tous les personnages de cette aventure de quatre siècles se pressent dans le même wagon. Scène anthologique et découpe cinématographique. Antonioni chez Borges ! Plus loin, au détour d'une conversation entre Adria et son seul et grand ami Bernat, apparaissent les fantômes de Primo Levi et de Paul Celan : « *Ils ne se sont pas suicidés parce qu'ils avaient connu l'horreur, mais parce qu'ils l'avaient écrite.* » Écrire, c'est revivre, c'est vivre ! C'est bien ce que nous propose Cabré.

Philippe Lefait